HISTORIA DEL ARTE



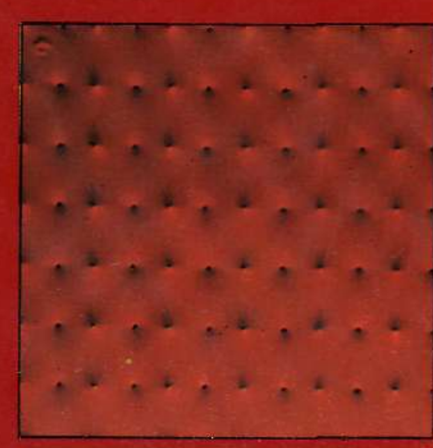






El arte moderno y contemporáneo





grijalbo

HISTORIA DEL ARTE

HISTORIA DEL ARTE

4

El arte moderno y contemporáneo

Textos de CAMILLO SEMENZATO

grijalbo

Título original de este volumen
IL MONDO DELL'ARTE
de la Colección "COLORAMA", de Arnoldo Mondadori Editore, Milán

Director de la edición original
ENZO ORLANDI

Dirección editorial
GIORGIO MARCOLUNGO

Director de la edición castellana
ENRIC BORRÀS CUBELLS

Traducción y adaptación
JAUME ROVIRA, ROMAN BAYONA

Quinta reimpresión

ISBN: 84-253-1615-4 (obra completa)
ISBN: 84-253-1619-7 (vol. 4)
Depósito legal: TO:143-1996 (IV)

Impreso y encuadernado en Artes Gráficas Toledo, S. A., Toledo

ÍNDICE DEL VOLUMEN 4

El arte moderno y contemporáneo

EL ARTE MODERNO
Y CONTEMPORÁNEO

EL NEOCLASICISMO

La transformación tecnológica que caracteriza la época en que vivimos ha originado uno de los cambios más profundos de la humanidad en su larga historia. Un progreso tecnológico lo ha habido siempre y ciertamente conquistas como las que distinguieron las varias etapas de la prehistoria o como la introducción de la escritura, constituyeron etapas fundamentales en la evolución de la vida humana; pero mientras estas transformaciones fueron muy lentas al principio y paso a paso después, sólo en la última etapa han adquirido una rápida y decisiva aceleración.

Repasando la historia de la tecnología, de la época romana al siglo XVIII por ejemplo, se advierte una continua y lenta evolución. En muchos sectores, como el de la navegación, los progresos fueron brillantes, sin embargo no pueden compararse ni remotamente con los realizados desde 1700 hasta nuestros días.

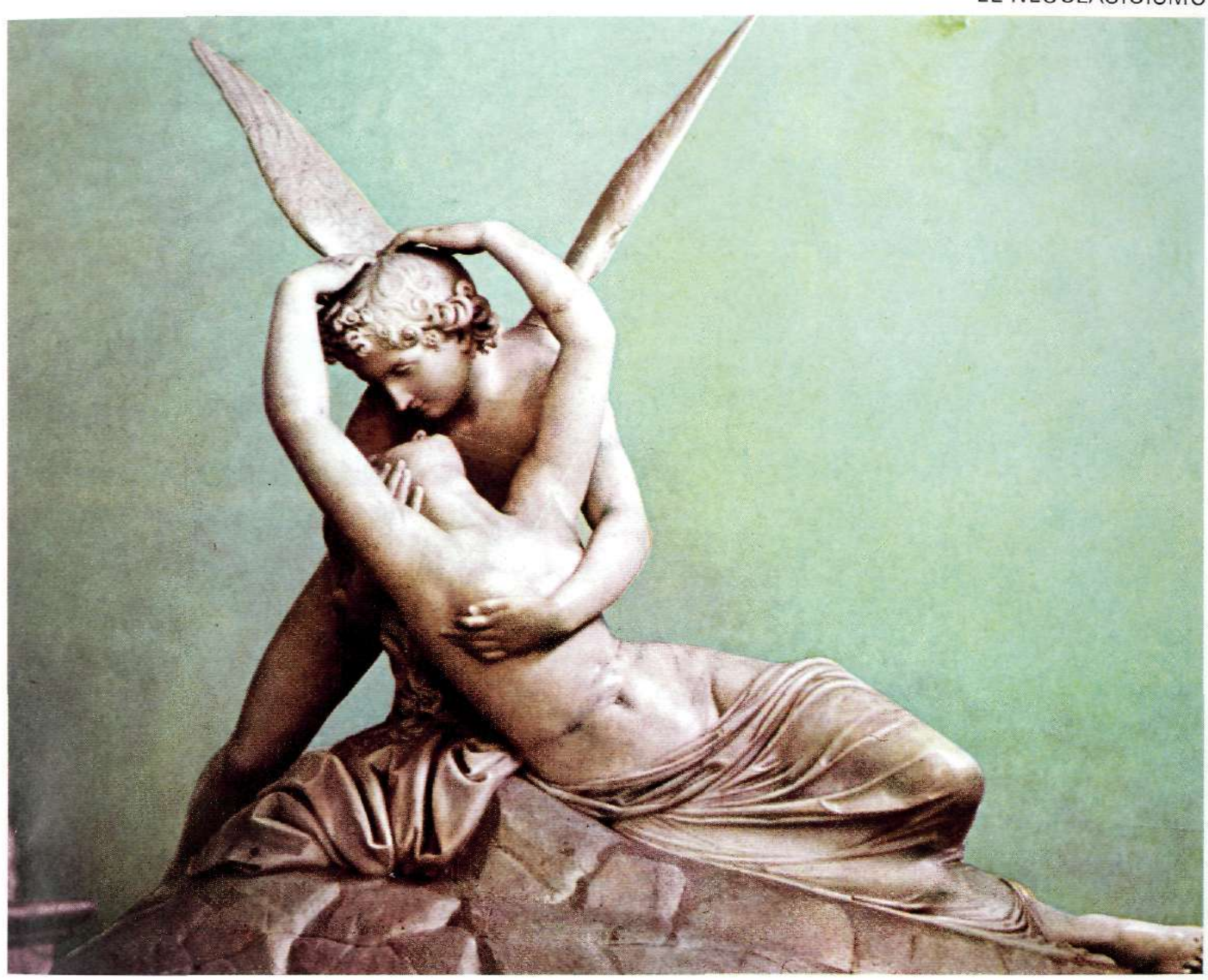
Por consiguiente la verdadera época de la revolución tecnológica es la nuestra y ello ha traído consigo consecuencias enormes en todos los campos de nuestra cultura e inevitablemente también en el de las artes figurativas.

Por eso parece lógico comenzar la historia contemporánea del arte precisamente en el momento en que se inicia esa aceleración en sentido moderno de la revolución tecnológica, es decir a partir del siglo XVIII. Aunque los fenómenos se hallan ligados siempre entre sí, existe un cierto retraso de las artes figurativas respecto a los fenómenos sociales y económicos contemporáneos, retraso que es debido a varias razones, como si el mundo de la cultura hubiese encontrado dificultades en adaptarse con rapidez a las transformaciones habidas en otros aspectos de la vida. Sin embargo, a pesar de este retraso es propio del siglo XVIII que la historia del arte asuma un curso que la aparta de los siglos precedentes.

En lo que concierne a las artes figurativas el siglo XVIII presenta dos aspectos: al principio asimilando la tradición barroca al rococó prosigue como una continuación natural. Con el rococó el arte se adapta a una situación político-social dominada por el absolutismo iluminado y por una aristocracia que cae en un refinamiento mundano. Pero bajo otro aspecto y ya en la segunda mitad, el arte aparece cada vez más sensible hacia los presupuestos ideológicos del Iluminismo y tiende a hacerse intérprete de las exigencias de una nueva clase social: la burguesía. Este movimiento se afirma en unas teorías que, en los últimos decenios del siglo y en los primeros del siguiente, dominan casi todo el arte europeo y que adopta el nombre de Neoclasicismo. Como su mismo nombre indica el Neoclasicismo miraba hacia la antigüedad clásica en la que buscaba los propios modelos. No era la primera vez en la historia que el arte europeo se volvía hacia el clasicismo; especialmente durante el Humanismo y el Renacimiento italiano el mundo antiguo había sido objeto de atención y se había mostrado como una fuente inigualable de inspiración. Pero ahora la aproximación hacia él era muy distinta, ya que se hacía con la voluntad teórica y la confianza utópica propia de los iluministas.

El Iluminismo representaba, aunque de un modo todavía general y embrionario, la afirmación de la razón, del racionalismo como base de nuestro conocimiento; llevaba a cabo, en suma, un método de investigación científica en todos los sectores de la vida, en neta oposición a los axiomas más tradicionales que basaban el conocimiento en la teología, es decir en la verdad revelada.

Los presupuestos científicos del Iluminismo adoptaban como propias las teorías que ya estaban vivas en las ideas del Renacimiento y que ahora asumían una formulación más



Antonio Canova, (1757-1822), Amor y Psiquis *(París, Louvre). Canova fue el mayor representante de la escultura neoclásica. La elegancia y la sensualidad de la tradición veneciana del dieciocho se funden en su arte con la pureza del neoclasicismo.*

consciente. Encontraron el terreno más propicio para afirmarse en las ciencias exactas y en el campo social, donde contribuyeron fuertemente a la evolución en sentido laico y liberal de los gobiernos más progresistas como el británico y el americano y donde se preparó la revolución francesa.

Pero el arte es uno de los aspectos que no pueden caer en racionalización y ante el cual los más atrevidos teorizantes han tenido que declarar su impotencia; no debe extrañar por consiguiente que el Iluminismo tuviera que recurrir también ante él a un compromiso. Inmaduro todavía para comprender las peculiaridades del hecho estético confió a una simple y pura hipótesis histórica la definición de la belleza, atribuyéndole las prerrogativas del arte greco-romano. No es éste lugar de discutir cómo un movimiento que se oponía tan radicalmente a todo principio de autoridad tuvo que recurrir, en la definición de su concepto de la estética, a uno de los principios más superados: la autoridad de los antiguos. Las razones de esta elección son múltiples y en especial lo fue la necesidad de conceder una apariencia artística aceptable en cierto modo a las nuevas teorías, gracias a las cuales el neoclasicismo encajaba a maravilla con la severidad polémica que iba predicando en contra de la libertad del rococó, mientras que por otra parte este estancamiento doctrinario era satisfactorio a una nueva clase de eruditos, como ocurre en las épocas revolucionarias,





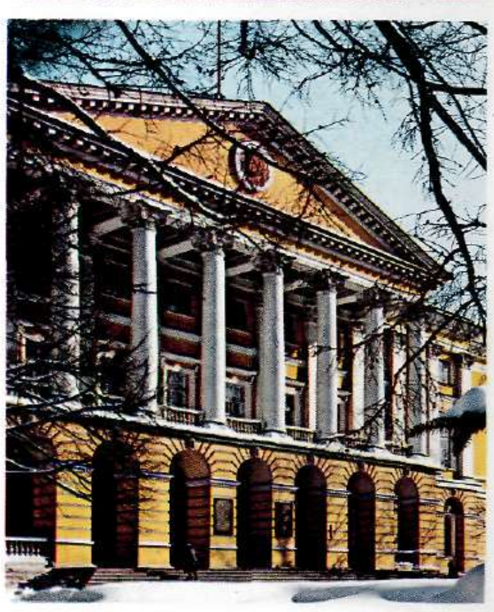
ansiosa por destacar con la ostentación de nuevos principios. La suerte del neoclasicismo cristalizó cuando este movimiento fue adoptado por la revolución francesa. Hay que tener en cuenta que el detallismo racionalista de los neoclásicos y su antihistórico rehacerse sobre el arte greco-romano parecía tener poco que compartir con las exigencias democráticas y populares, que la nueva clase burguesa andaba buscando, pero es preciso reconocer que esta clase no poseía aún una madurez cultural que le permitiera afirmar una autenticidad propia por el gusto. Además, cuando la revolución confluyó en la dictadura y en el imperio napoleónico, el neoclasicismo pasó a ser el emblema de las nuevas glorias francesas y hay que reconocer que esta transposición de los ideales burgueses a los del imperialismo napoleónico estaba más en consonancia con un arte que vivía el pasado como clave de una glorificación política: la exaltación de las antiguas virtudes romanas parecía fácilmente aplicable al nuevo César y a sus legiones de secuaces. Pero si considerado desde un punto de vista histórico el neoclasicismo puede aparecer como un movimiento estéril, porque no puede dejar de ser estéril un arte que se propone, como su más alto ideal, la repetición de modelos y de situaciones históricamente irrepetibles, en la realidad las cosas fueron de muy distinta manera. Las teorías por sí solas no son suficientes para lograr el arte, pero es muy cierto que el arte frecuentemente se realiza a pesar de las teorías o al margen de éstas. No

A la izquierda: Antonio Canova, una de las más famosas obras de este escultor, Paulina Borghese, *detalle (Roma, Galleria Borghese) que ofrece matices de la estatuaria antigua, pero en los que introduce una sutil vibración epidérmica. A la derecha, arriba: Andrea Appiani (1754-1817),* Retrato de la condesa Ana María Serbelloni, *pormenor (Milán, Galería de Arte Moderno). Debajo y del mismo autor: detalle del* Retrato de Ugo Foscolo *(Milán, Brera). Este artista que trabajó en Lombardía, es el más importante representante de la pintura neoclásica italiana.*





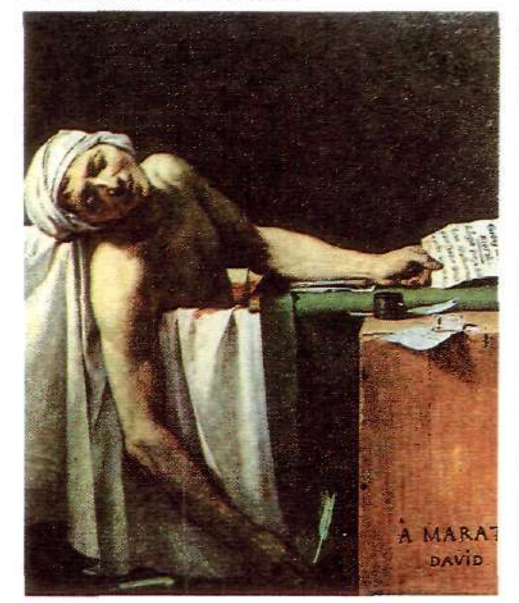




A la izquierda, arriba: Giacomo Quarenghi (1744-1817). Leningrado, el Instituto Smolnij. Natural de Bérgamo este artista llevó a Rusia la sensibilidad latina ejecutando algunas de las obras más bellas de la arquitectura neoclásica. Debajo: Leningrado, Palacio de la Administración. A la derecha, abajo: El Banco del Estado, en Leningrado. Arriba: Giusseppe Piermarini (1734-1808). El Teatro de la Scala, en Milán. Obra entre las más representativas del neoclásico italiano.

sólo muchos artistas que vivieron durante el período neoclásico no participaban de este movimiento, sino que bastantes de ellos, a pesar de aceptar esas teorías y creyendo en sus ideales, fueron grandes artistas y eso ocurrió porque esa aceptación no fue escolástica sino que les dejó un ancho campo para la fantasía y la intuición.

Comencemos por aquellos países que artísticamente no sintieron o sufrieron muy poco las teorías neoclásicas. Entre todas ellas la primera fue Inglaterra. El siglo XVIII fue un gran momento para esta nación en todos los campos: en el político, en el económico y en el artístico. Se acostumbra considerar la revolución francesa como el mayor acontecimiento de la historia europea del siglo. Pero considerándolo bien las transformaciones sociales y económicas de las que fue escenario Inglaterra fueron más activas y sobre todo más positivas para la historia de la humanidad sin necesidad de las violencias y las consecuencias de la revolución francesa. En aquel siglo el sistema político inglés, con sus profundas raíces democráticas, alcanzó su madurez y el parlamento británico se convirtió en el modelo de todos los parlamentos europeos. Una sana política sobre todos los asuntos guiaba la vida pública y el pensamiento del país y se evitó con ello la desilusión y los absurdos de las utopías ideológicas. La puesta en práctica de los nuevos descubrimientos científicos condujo a Inglaterra a producir las primeras máquinas y a montar verdaderamente la primera





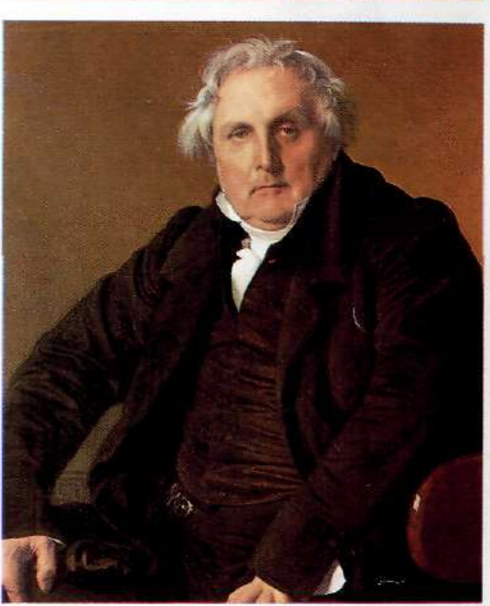
industria europea. La riqueza carbonífera garantizaba la expansión industrial, al mismo tiempo que el dominio de los mares por parte de la flota inglesa garantizaba su salida hacia otros mercados. Juntamente con la industria nace el liberalismo económico, la teoría que servirá de base al rápido desarrollo de la burguesía del siglo XIX. Cuando Napoleón extendió su hegemonía sobre el viejo continente, Inglaterra, cortándole el paso, rechazó además las ideologías artísticas de su sistema y limitó al máximo su adhesión al neoclasicismo, entre otras cosas por su particular índole británica contraria a las exhibiciones de la retórica continental. Sobre todo en el campo de la arquitectura Inglaterra propuso soluciones que tenían en cuenta un sistema social distinto y un modo diferente de concebir la vida doméstica.

Mientras que los prototipos de la arquitectura continental los fijaban los grandes palacios del rococó y más tarde los enormes monumentos del neoclásico, para Inglaterra servían de modelo los edificios erigidos por los Adam, agradables obras encargadas por la rica burguesía, que se caracterizaban por una distribución muy variada del ambiente, por sus interiores elegantes pero no majestuosos, en los que la decoración si bien clásica se subordinaba a requisitos de funcionalidad y de libertad espacial.

Robert Adam, el mayor representante de esta familia que monopolizó una parte

Jacques-Louis David (1748-1825). A la izquierda, arriba: La muerte de Marat, *pormenor (Bruselas, Museo de las Bellas Artes), es la obra más trágica de este pintor que tanto vivió los ideales de la revolución. Debajo:* Retrato de Madame de Récamier, *detalle (París, Louvre). David fue también un gran retratista. A la derecha:* El juramento de los Horacios, *detalle (París, Louvre).*





Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). A la izquierda: Retrato de Mademoiselle Rivière, *detalle (París, Louvre). Ingres fue un admirador de Rafael, lo que le convirtió en un delicadísimo intérprete de la pureza y de la elegancia neoclásicas. A la derecha, arriba:* Retrato de Mademoiselle Senonnes, *pormenor (Nantes, Museo). A la derecha, abajo:* Retrato de François Bertis, *detalle (París, Louvre). Una línea curva muy amplia caracteriza todos los retratos de Ingres.*

notable de la arquitectura inglesa a finales del siglo XVIII, había viajado a Italia donde se hizo amigo de Giambattista Piranesi, autor de extraordinarios grabados cuyo tema era la antigüedad de Roma y que se convirtieron en una de las tesis fundamentales del arte neoclásico. Pero de regreso a Inglaterra, Robert Adam tuvo el acierto de adaptar sus entusiasmos clasicistas al clima moderado y práctico de la arquitectura de su país donde las novedades son siempre filtradas con prudencia y donde se aceptan sólo los elementos más asimilables. Una de las características de la arquitectura neoclásica, junto a su fanatismo arqueológico, había sido la de simplificar formas y decoración. Ahora ello encajaba perfectamente con las necesidades de una burguesía en rápido desarrollo económico, deseosa de afirmar su espíritu práctico y el neoclasicismo dúctil y ágil de Adam satisfacía plenamente estas exigencias. Así este período contribuyó a perfilar el rostro de Londres y de las demás ciudades inglesas entregándose a una arquitectura sobria y acogedora que gozaba además de una situación urbanística particularmente favorable con amplias zonas verdes en su contorno.

Pero la arquitectura representa tan sólo un aspecto de este período particularmente afortunado del arte inglés. No menos importantes fueron, en efecto, las afirmaciones en el campo de la pintura en la que ya en el siglo anterior, el XVIII, Inglaterra había ofrecido







artistas de gran valor como Hogarth, Reynolds y Gainsborough. El primero fue pintor de género y de retratos, notable sobre todo por sus detalles de carácter moralizador, que denotan un intento satírico y una vena realista que habían de tener grandes continuadores en el país.

Reynolds fue ante todo un excelente autor de retratos y fundó la Royal Academy, que desempeñó un papel cultural muy importante. Gainsborough fue paisajista y retratista, un pintor que con su sencillez y con la libertad de su paleta supo expresar mejor los aspectos más positivos de aquellos nuevos tiempos que tanto progresaban. Durante la etapa neoclásica los artistas más notables fueron Lawrence, Constable y Bonington, que de hecho no accedieron al neoclasicismo. Mientras que el primero fue un pintor muy brillante que prosiguió la tarea en el retrato de Reynolds pintando a los hombres más ilustres de Inglaterra y de Europa, el segundo, siguiendo el ejemplo de los holandeses, llevó a cabo una pintura de paisaje totalmente anticonvencional, directa, con un trazo muy libre. En cuanto a la pintura de Bonington era totalmente nueva, muy ligada a la de los franceses.

El mayor artista italiano de la época neoclásica fue un escultor, Antonio Canova. Veneciano de origen, puedo realizar su formación en Venecia en contacto con los epígonos de un arte empapado de vivacidad realista y de gusto por el color. Venecia fue una de las

Ingres. A la izquierda; arriba: La bañista de Valpinçon, *detalle (París, Louvre). Los grandes desnudos de las bañistas y de las odaliscas caracterizan el arte de este pintor. Debajo: detalle de una tañedora, fragmento de un cuadro titulado* Odalisca con sus esclavas *(Cambridge, EUA, Fogg Art Museum). A la derecha: fragmento de* Baño turco *(París, Louvre).*







Jean-Louis-Théodore Géricault (1791-1824). A la izquierda, arriba: Oficial de los cazadores a caballo de la guardia imperial, *detalle (París, Louvre). Géricault expresó las inquietudes y las pasiones del naciente romanticismo. Debajo:* Retrato de un negro *(Châlon-sur-Saône, Museo Denon). Forma parte de un grupo excepcionalmente dramático de este artista tempranamente desaparecido. A la derecha: fragmento de* La balsa de La Medusa *(París, Louvre), obra en cuya realización el autor se entregó por completo a una difícil investigación y estudio.*

regiones menos abiertas al neoclasicismo, aunque se formaran allí artistas neoclásicos de notable valor, como el arquitecto G.A. Selva. La aversión veneciana por lo neoclásico se explica por la tradición cultural de la ciudad, poco inclinada a lo puramente teórico, y por el hecho de que esa ciudad murió prácticamente por obra de Napoleón, precisamente en el momento en que el arte neoclásico alcanzaba su máxima expansión. Puede parecer, por lo tanto, extraño que sea precisamente Venecia la que produjo el más famoso, por no decir el más grande, de los artistas neoclásicos: Antonio Canova. Pero tras su primera experiencia veneciana este escultor, consciente de los problemas provinciales en que se hallaba debatiéndose, pasó a Roma, donde el neoclasicismo encontró un terreno apropiado para su desarrollo.

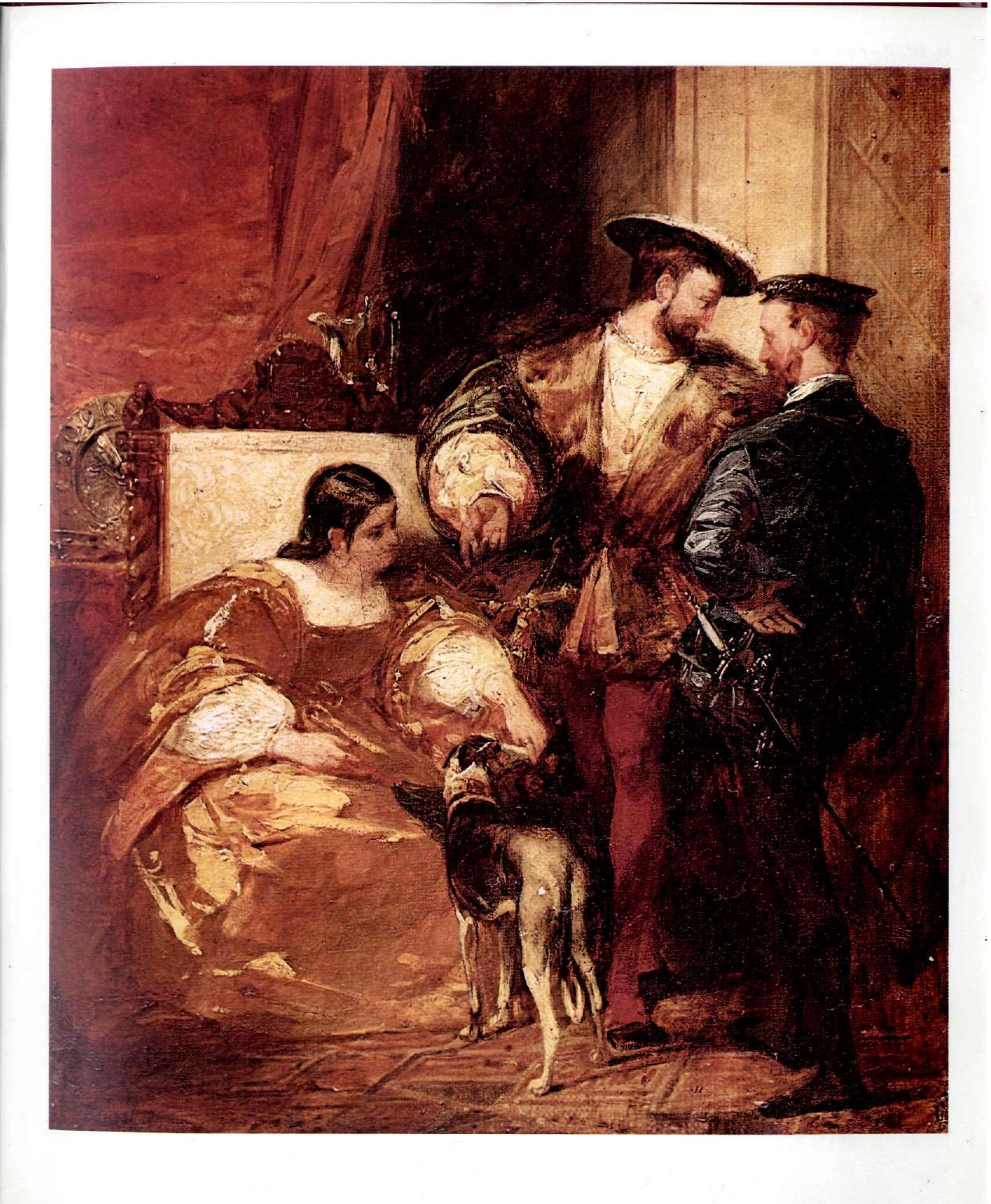
Los críticos suelen distinguir en la producción de Canova dos etapas: una inicial, en la que todavía se halla ligado al frescor naturalista veneciano, y un segundo momento que corresponde a la afirmación internacional del artista, durante la cual sus obras se mostraron más impresionantes, pero también más frías. Esta diferenciación es válida, pero no debe tomarse en sentido absoluto. Ya en Venecia Canova había dado muestras de conocer las premisas neoclásicas y muestra en sus mármoles, en sus bocetos y en sus diseños una buena parte de aquella gracia, de aquella sensualidad epidérmica que captó del siglo XVIII



veneciano. Fue un escultor capaz de dar vida a formas heroicas, altisonantes, acordes a los ideales de su tiempo, pero fue también incapaz de renunciar a una carga epidérmica de elegancia, de suavidad que triunfó sobre todo en algunos desnudos inigualables, *Amor y Psiquis*, las *Tres Gracias*, la *Venus Itálica*, *Paulina Borghese*, etc. Comparados con él todos los demás escultores neoclásicos aparecen fríos y academicistas.

Los mayores representantes del neoclasicismo en pintura fueron franceses, y era natural que esto fuera así en un país donde el neoclasicismo se convirtió en el estilo de la revolución y del imperio napoleónico. El primer gran representante de esta corriente fue un artista directamente ligado a la revolución: Louis David. Procedía de una familia burguesa de comerciantes y su optimismo y su entusiasmo lo arrastraron pronto hacia los nuevos ideales. Fue jacobino y amigo de Robespierre; su obra más representativa de ese período fue la *Muerte de Marat*: una pintura ejemplar por la fuerza de su realismo y por su trágico fondo. Tal vez no llegó David en ninguna de sus otras obras históricas a una síntesis tan profunda, ya que los otros temas inspirados en la historia antigua, como el *Juramento de los Horacios*, con el que se dio a conocer en 1784, o *Las Sabinas*, se limitan dentro de una retórica teatral. Más tarde *La Coronación de Napoleón* ofrece una impresionante escenografía coral de ambiente regio, pero muestra también un superfluo engreimiento.

A la izquierda: Joshua Reynolds (1723-1792). Retrato de Lady Elisabeth Delmé y de sus hijos, *detalle (Colección Andrew W. Wellon, Washington, National Gallery). Personalidad dominante de la pintura inglesa del siglo XVIII, Reynolds interpretó la delicadeza aristocrática. A la derecha: Thomas Gainsborough (1727-1788).* Retrato de John Heathcote, *detalle (donado en memoria del gobernador Alvan T. Fuller por la Fuller Foundation, Washington, National Gallery). En la página siguiente: Richard Parkes Bonington (1802-1828).* Francisco I y la Duquesa de Estampes, *detalle (París, Louvre).*









Thomas Lawrence (1769-1830). A la izquierda, arriba: Retrato de la Reina *(Londres, National Gallery). Durante el período neoclásico la pintura inglesa prosiguió con las características del siglo XVIII. Debajo:* Los esposos Argerstein, *detalle (París, Louvre). A la derecha:* Retrato de Lady Elisabeth Conyngham, *fragmento (Colección Gulbenkian, Palhava). Este pintor, Lawrence, fue alumno predilecto de Reynolds.*

El pintor, en efecto, había pasado de la exaltación de la revolución a la entrega al despotismo napoleónico, convencido como muchos de que sólo el nuevo César podía garantizar la defensa de aquellos ideales. Sin embargo esa ingenuidad no desmerece la rectitud y la generosidad moral de David que se comprueba con la energía con que defendió a pintores caídos en desgracia en el nuevo régimen como Fragonard y Hubert Robert.

Pero además de la *Muerte de Marat* hay todo un grupo de obras en las que su arte alcanza una total superación por encima de las contradicciones que procedían de sus estructuras ideológicas y de su imperiosa búsqueda de la verdad y es el de los retratos. En ellos el pintor hermana la más aristocrática elegancia con el más vital realismo y transmite a los personajes todo el calor de una entusiástica cordialidad.

También para Dominique Ingres el retrato fue particularmente afortunado. Este pintor fue con su maestro David el máximo representante del neoclasicismo francés. De carácter muy variable, no participó en los acontecimientos políticos de su tiempo. Por lo demás los inicios de su obra se sitúan en los años de su permanencia en Roma y, por lo tanto, en un ambiente alejado de los tumultuosos sucesos que vivió Francia durante el período napoleónico. Permaneció en Italia hasta 1824 tal vez descorazonado por el escaso éxito que habían tenido las obras que envió a París. Regresó nuevamente a Italia entre 1835 y 1841







John Constable (1776-1837). A la izquierda, arriba: Wivenhoe Park *(Washington, National Gallery). Constable fue el mayor paisajista inglés de principios del siglo XIX y realizó una pintura de trazo que fue importante para los impresionistas franceses. A la izquierda, abajo:* El carro de heno, *fragmento (Londres, National Gallery). A la derecha:* Retrato *(Winterthur, colección Reinhart). El pintor realizó pocos retratos, pero fueron muy significativos.*

como director de la Academia Francesa en Roma. Su estancia en Italia fue fundamental para su arte, ya que ofreció al pintor la posibilidad de admirar sobre todo las obras de Rafael, de quien captó los ideales de equilibrio y de quien interpretó la elegancia de su trazo como ningún otro artista había logrado hasta entonces.

Ingres pertenece a la última fase del arte neoclásico, cuando dentro de los cánones de un riguroso purismo se presentaban temas no ajenos a la antigüedad clásica sino del repertorio que la misma moda romántica y la curiosidad exótica estaban ofreciendo. Así entre sus mejores obras se cuentan *La Bañista de Valpinçon* y el *Baño Turco* realizado por el pintor a la edad de ochenta y tres años, inspirado en el tema de las odaliscas.

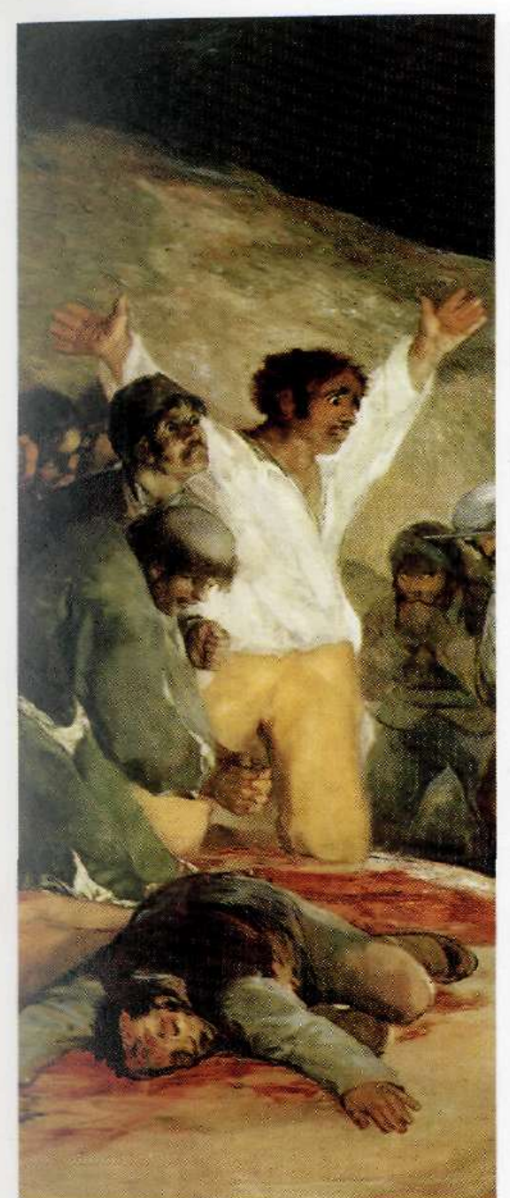
El último gran intérprete de la epopeya napoleónica fue Théodore Géricault de quien hay que decir que, pese a su formación neoclásica, por los temas tratados así como por su corta y tumultuosa vida tendría que ocupar una plaza entre los intérpretes del naciente Romanticismo. Su obra más famosa fue *La Balsa de la Medusa*, ejecutada entre 1818 y 1819 e inspirada en un naufragio que levantó una gran polémica, ya que se imputaba a la negligencia de la marina borbónica. Uno de los temas preferidos por Géricault fue el de los caballos y otras de sus pinturas están dedicadas a los locos y a la trata de negros.

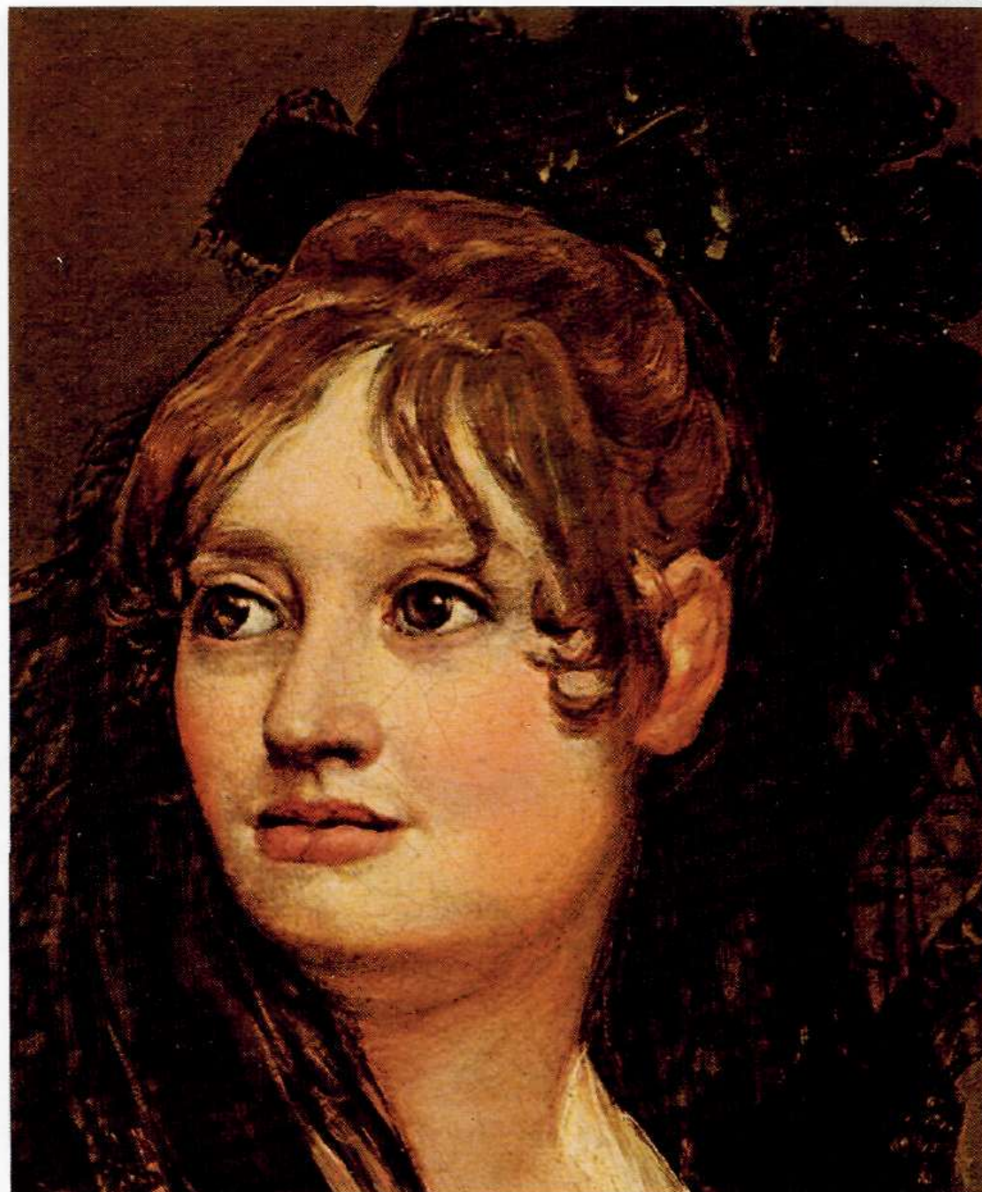
Una posición independiente por completo la ocupa en este tiempo el arte del mayor



pintor español, Francisco de Goya. Nacido en 1746 en una pequeña localidad cercana a Zaragoza, comienza a trabajar en Madrid en 1776 en una serie de tapices de los talleres reales, después de regresar de un viaje a Italia de gran importancia para su formación. En Madrid comienza a reconocerse su labor, coronada en 1789 al ser nombrado pintor de cámara real. Pero su suerte fue de corta duración, pues en 1792 contrajo una violenta enfermedad de la que logró salir con dificultad y completamente sordo. Una serie de grabados bajo el título de *Los Caprichos* muestran la profunda depresión de este período como hará más tarde de nuevo con otro grupo, el de *Los desastres de la guerra*, que testimonian los horrores de la ocupación francesa. Hacia finales de siglo fue huésped de la duquesa de Alba, donde se prendó de la joven María Cayetana. Sus relaciones con la corte real se reemprendieron tras los años de la ocupación francesa, pero fueron cada vez más difíciles debido a la salud del pintor, quien se retiró a una casa al otro lado del Manzanares, que se conoció como la "Quinta del sordo" y a la que decoró con la serie impresionante de sus *pinturas negras* que juntamente con otro grupo de aguafuertes, los *Disparates*, atestiguan el estado obsesivo de su existencia. Confiando cada vez menos en la situación política en 1824 marchó a Burdeos donde pareció encontrar de nuevo tranquilidad. Ahí grabó la serie de *Los toros de Burdeos* y halló la muerte en 1826.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). A la izquierda: Majas en el balcón, *detalle (Nueva York, Metropolitan Museum). Goya recupera la vocación realista de la tradición pictórica española e introduce en ella una libertad de trazo y una despreocupación desconocidas hasta entonces. A la derecha: un detalle de* La Familia de Carlos IV *(Madrid, Museo del Prado). Aunque era pintor de la corte Goya no idealizó los personajes por él retratados, sino que les infundía un apasionado realismo.*





Goya. A la izquierda: detalle de Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 *(Madrid, Prado), obra considerada entre las más dramáticas de su pintura que muestra con particular crudeza, sobre todo en los detalles, los horrores de la guerra. A la derecha:* Retrato de doña Isabel de Porcel *(Londres, National Gallery). Este cuadro respira toda la fuerza y la descarada franqueza de Goya quien, insensible a los academicismos neoclásicos, anticipa las soluciones más audaces avanzadas del realismo del siglo XIX.*

Las dramáticas vicisitudes de su vida se hallan presentes en el arte de Goya, que revela con frecuencia la amargura de la soledad y los tenebrosos fantasmas que ella lleva consigo. La vivacidad y la alegría narrativa que distinguen las obras de sus primeros momentos, como *El Quitasol, La Merienda a orillas del Manzanares, La Cometa, La Gallina ciega*, etc. dejan paso a las trágicas evocaciones de la guerra civil como *Los fusilamientos del 3 de mayo* o a otras pinturas que rezuman una profunda tensión.

Excelente autor de retratos, como el famoso de la familia real, realizado en 1800, en el que Carlos IV y las otras figuras aparecen con un realismo casi brutal, ha mostrado en ellos, según algunos críticos, su sarcasmo y la manifestación de su fiera rebelión. La grandeza de Goya y la importancia de su ejemplo se basan en ese anticonformismo radical que lo empuja a rechazar cualquier convencionalismo y a expresar mediante el trazo y el color tanto su carácter como su agresividad.

La figura de Goya preside el arte pictórico del siglo XIX; incluso será el máximo punto de referencia, más o menos conscientemente, de la mayoría de pintores del siglo XX.

DEL ROMANTICISMO AL REALISMO

A los entusiasmos de la revolución francesa, a sus excesos y a sus ilusiones siguió la reacción de las viejas clases sociales y al imperio napoleónico sucedió el Tratado de Viena y la voluntad de resucitar antiguos ideales, sobre todo aquellos contra los cuales la acción revolucionaria había sido excesiva y contraproducente. A la Europa neoclásica sucedió la Europa romántica, los ideales de la razón eran reemplazados por los del sentimiento, el anhelo de libertad de las naciones y de las clases oprimidas, traicionado por el utópico iluminismo que había chocado con la realidad histórica, intentaba reponerse por medio del valor que se necesitaba en la conspiración.

Se descubría la literatura y el arte del Medievo como una gran realidad antes olvidada. Proseguía por consiguiente el proceso de revisión histórica de la cultura europea. Al principio había sido objeto de ello la antigüedad, ahora apuntaba hacia un período aparentemente antitético: el medieval. Todo el siglo XIX y el principio del XX viven estos procesos de revaluación histórica: será primero el regreso del mundo oriental, y por consiguiente de lo primitivo, y luego el de la civilización barroca. No todas estas revisiones tuvieron la misma importancia en la actividad cultural y artística y según la aceptación que tuvieran por parte de la *élite* originaron modas populares, lo que denota una necesidad de experiencias históricas cada vez más amplias, consecuencia de una libertad intelectual y un perfeccionamiento de los medios de investigación como no había tenido parangón en ningún otro período.

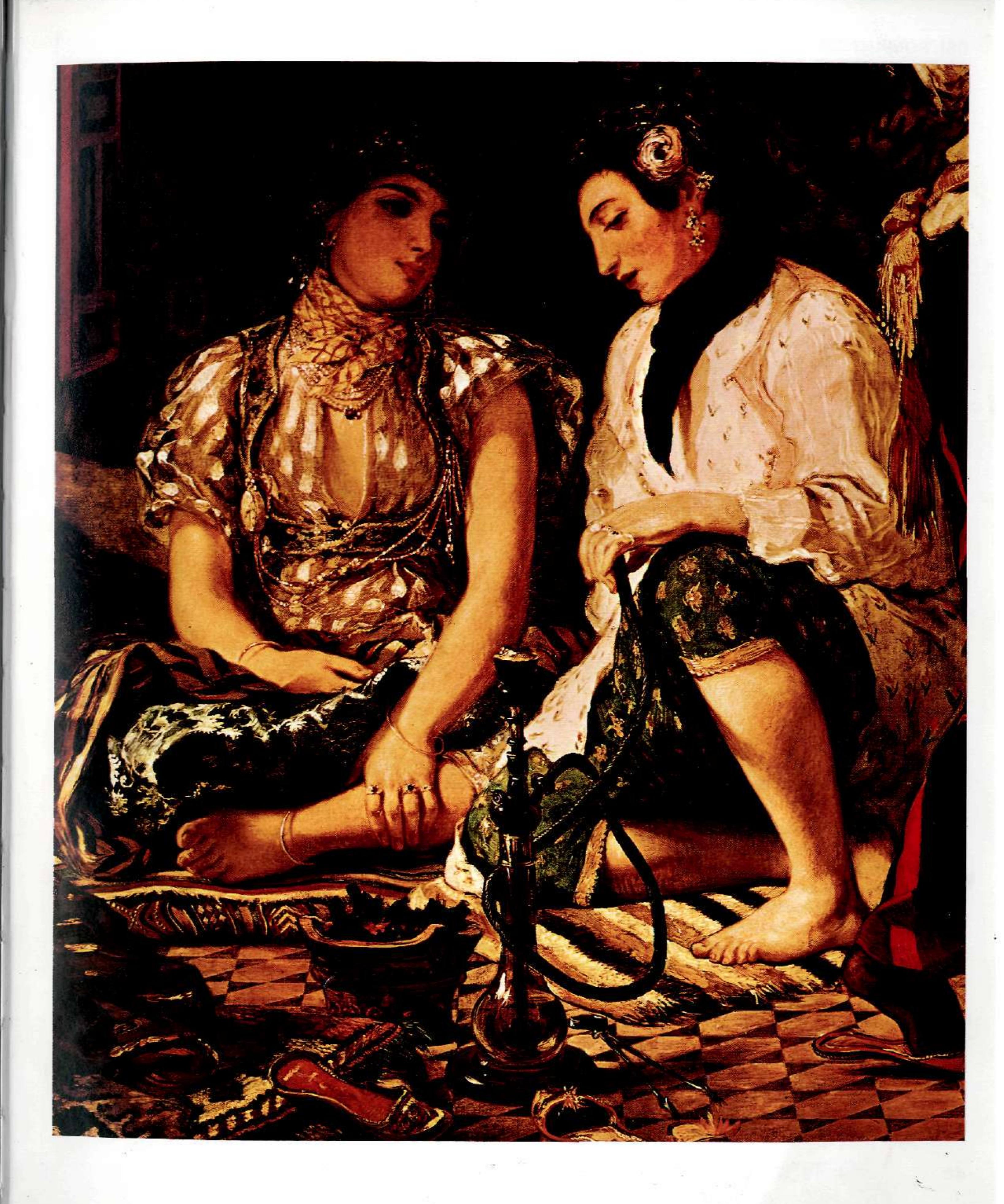
Sin embargo, la experiencia de civilizaciones cronológica o geográficamente lejanas despertaba curiosidad a todos los niveles sociales y buscaba continuamente argumentos nuevos en la dialéctica cultural europea, sólo profundamente activos en su evolución mucho más tarde.

El más auténtico representante de la pintura romántica fue Eugène Delacroix quien se dio a conocer con dos obras, la *Barca de Dante*, expuesta en el Salón de 1822, y *La Matanza de Quíos* en 1824. Ambas obras tuvieron un gran éxito y fueron adquiridas por el Estado, pero no convencieron a gran parte de la crítica, que se obstinaba en pretender un trazo académico por parte de los pintores.

Desde sus primeras obras Delacroix hizo triunfar el color, convirtiéndose así en la personificación de una alternativa que lo oponía a Ingres y que tuvo dividida largo tiempo a la crítica francesa. Su vida no presenta episodios de gran relieve, a excepción de su viaje a España y Marruecos, su mundana fortuna y el misterio sobre su nacimiento. Parece ser que no era hijo del alto funcionario estatal de quien ostentaba el nombre, sino del marqués de Talleyrand, a quien se asemejaba físicamente. En lo concerniente al citado viaje a Marruecos, en 1832, abrió su espíritu hacia un mundo de intensas experiencias hacia el que el artista ya era inclinado llevado por su fogoso y fantasioso temperamento. Este mundo exótico, rico en embriagadores perfumes, lo sedujo y prosiguió siempre fermentando en su imaginación.

Antes de partir hacia África y después de haber estado en Inglaterra, Delacroix comenzó a frecuentar los mejores salones parisienses, donde trabó amistad con los personajes más ilustres de la época en el mundo de las letras y de la música, Stendhal, Mérimée, Victor Hugo, Paganini, Dumas, Chopin, George Sand, Gautier. No conviene olvidar que el mismo Delacroix tenía dotes literarias, como muy bien demostró en sus *Diarios*. Pero la amistad más prestigiosa e interesante fue la de Baudelaire, porque este gran

Eugène Delacroix (1798-1863). Fragmento de Las mujeres de Argel *(París, Louvre). Se cuenta entre las obras más reveladoras de los elementos exóticos en los que se inspira este artista, máximo representante de la pintura romántica.*





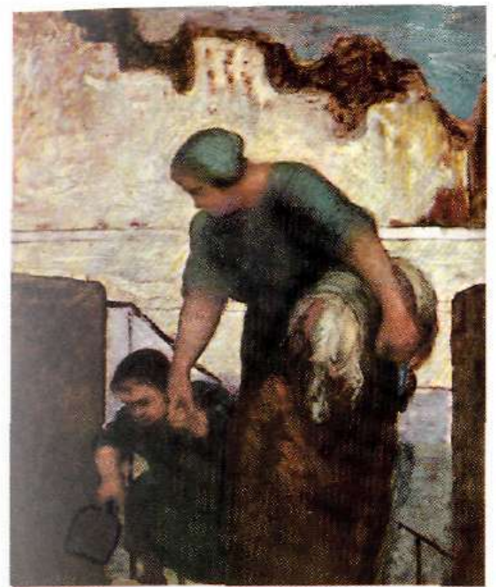
poeta y profundo crítico dedicó a Delacroix, en quien veía la encarnación del artista ideal de su tiempo, páginas llenas de entusiasmo.

Una serie de encargos públicos refrendaron el éxito de Delacroix en París, como la decoración del Salón del Rey (1833-38), la Biblioteca del Palacio Borbón (1838-47), la cúpula del Palacio de Luxemburgo, el Salón de la Paz en el Hôtel de Ville (1851-54), la Capilla de los Santos en San Sulpicio (1849-61), etc. Pero su extraordinaria capacidad creadora se demuestra también en un gran número de telas y de obras menores, como esbozos y diseños, en donde se revela su índole apasionada y su vigor inagotable. Reconquistó para la pintura francesa el gusto por el color, reencontrando una primacía que no había desempeñado Francia desde hacía tiempo.

La pintura de Delacroix demostraba que, en cuanto a atracción, la transposición de la realidad hacia un mundo histórico o exótico no era suficiente para dominar la corriente realista que presionaba cada vez con mayor convicción. La cultura se aprestaba a adoptar esta tendencia, aunque la crítica tardaría todavía en abandonar sus prejuicios.

El gran tema de la reivindicación social entraba en la pintura de modo particular por obra de un artista cuyos logros estéticos no fueron inferiores a su fuerza moral: Honoré Daumier.

Delacroix. A la izquierda: detalle de un Autorretrato *(París, Louvre). A la derecha: fragmento de* La caza del tigre *(París, Louvre). El vigor y la riqueza de colores caracterizan el arte apasionado de Delacroix.*









Honoré Daumier (1808-1879). A la izquierda, arriba: La lavandera, *detalle (París, Louvre). Debajo:* Crispín y Scapin *(París, Louvre). En el centro: detalles de litografías inspiradas en el ambiente de los tribunales (París, Louvre). A la derecha: Gustave Courbet (1819-1877).* Entierro en Ornans, *detalle (París, Louvre). Pintado en 1849 se considera a este cuadro como el inicio de la pintura realista francesa.*

De origen humilde, nació en Marsella en 1808. Su padre era vidriero y también poeta y unos pocos años después se trasladó a París, donde el joven Daumier llevó a cabo sus primeras experiencias artísticas, dando vueltas por las calles y haciendo dibujos de la gente que encontraba. Descubrió el Louvre y con él la pintura y el arte. Aquel ir y venir por las calles de París confirió un rasgo fundamental a su personalidad: la manifestación de una simpatía humana que lo llevará a ser un artista profundamente popular, capaz de captar en el pueblo los sentimientos más íntimos. En aquellos rápidos dibujos que realizaba de niño se encuentra otro aspecto de su vocación: la de definir con unos rasgos inmediatos y evidentes lo esencial de sus observaciones. El arte del gran pintor que es Daumier se evidencia sobre todo en las litografías, en las que el diseño juega, como es lógico, un papel determinante.

En 1830, en vísperas de los movimientos que derrocarían la Restauración, aparecía su primera litografía en el periódico *Silhouette*. En aquel momento se encuentra también con Philipon, director de *La Caricature* que lo inclina hacia la sátira política; a partir de entonces Daumier encuentra el camino de su arte en donde podrá expresar su fe republicana y su humorismo manifestado en más de cuatro mil litografías.

Al principio en *La Caricature*, y más tarde sobre todo en *Charivari*, un periódico fundado por Philipon, retrata los aspectos más paradójicos de la sociedad en que vivía,





A la izquierda: Courbet, fragmento de Escena de caza *(Boston, Museo). Courbet es un artista vigoroso que gusta de ambientar sus temas en la fecunda vitalidad de la naturaleza. A la derecha, arriba: Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), pormenor del retrato de* Marie Louise Sennegon *(París, Louvre). Aunque es notable ante todo por sus paisajes, Corot nos ha dejado también retratos muy valiosos. A la derecha, abajo:* La catedral de Chartres, *detalle (París, Louvre).*

atacando al propio Luis Felipe que personificaba al nuevo régimen, lo que le valió seis meses de cárcel, pero que no le apartó en absoluto de su vena polémica. Si bien son algunos representantes de la burguesía quienes le sugieren sus caricaturas, como banqueros y magistrados, puede decirse que todos los aspectos de la vida atrajeron su atención y se prestaron a su ironía. El pueblo y la burguesía no son sólo para el artista clases sociales, sino la dimensión a través de la cual conoce mejor al hombre, con sus grandezas y sus debilidades. Por eso los matices irónicos de Daumier superan al tiempo que los inspiró e incluso rebasan los más amplios límites de una ideología, adquiriendo el valor de testimonio universal y perenne de la condición humana.

Su paleta es escasa en colores, ya que su pintura tiende a manifestar lo esencial de las imágenes dentro de una tonalidad uniforme que parece mostrar los gris y lo triste de la existencia humana, pero la variedad en los tonos, la fuerza del trazo, la matización de los difuminados, otorgan a su obra una riqueza formal comparable a la de su contenido.

La misma finalidad social de la pintura de Daumier demuestra cómo la temática romántica con sus transposiciones fantásticas debía dejar paso en un cierto momento a una más directa interpretación de la realidad.

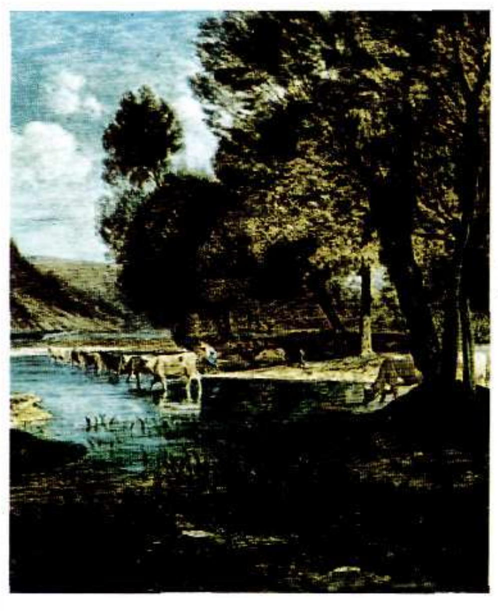
El mayor artífice de este cambio, que se llevó a cabo a mediados de siglo, fue Gustave



Corot: El bosque de Fontainebleau *(Washington, National Gallery, colección Chester Dale). El pintor ha realizado sus paisajes con un equilibrio en el que confluyen las experiencias italianas, que le habían permitido conocer directamente lo clásico, y su temperamento abierto y sensible pero alejado de los tumultos de las pasiones románticas.*

Courbet. Nació en Ornans, en la linde del Jura, de una acomodada familia campesina. Viajó a París en 1838 para estudiar jurisprudencia, pero se dedicó a la pintura frecuentando el Louvre y participando en los Salones. En 1848 se trasladó definitivamente a París, donde fue un asiduo concurrente de las reuniones que se celebraban en la Brasserie Andler donde se discutía el programa de un arte realista. Courbet fue naturalmente un convencido defensor de esos ideales que se mezclaban a las tendencias del socialismo naciente y se convirtió en el representante reconocido de esas nuevas ideas, lo que no le impidió disfrutar de los favores de la rica burguesía, que le fue muy pródiga en encargos y atenciones. Ni siquiera en esto había incompatibilidad: sus ideales revolucionarios y la cordialidad en su comportamiento no eran más que las dos caras de un único temperamento generoso.

Entierro en Ornans, pintado en 1849, marca el punto de partida de la pintura realista. En el mismo año realiza *Los Picapedreros,* un famoso cuadro en el que se manifiesta el programa de Courbet: exaltar la fatiga del trabajo convirtiendo en héroes a sus protagonistas, magistralmente reflejados en su tarea. Era el comienzo de un retórica popular que, al insertarse en determinados programas ideológicos, encontrará legiones de seguidores. Otra famosa obra es *El estudio del pintor*, que reproduce su taller de trabajo con la presencia de personajes significativos presididos por el desnudo de la modelo descrito con





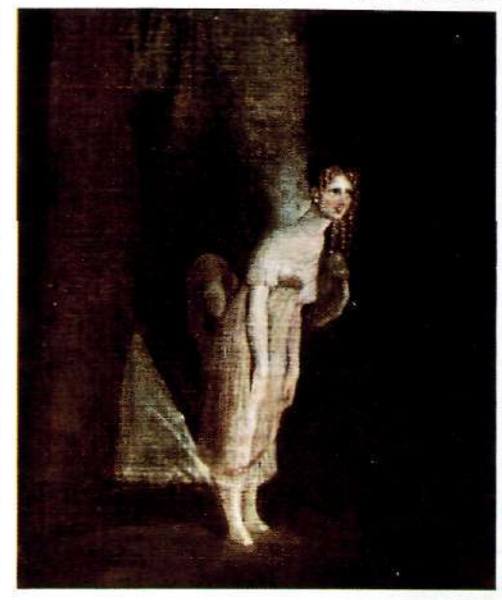
su pesadez carnal. Lo que de personal exigía Courbet a la pintura, por encima de las ideologías, era precisamente esto: una interpretación de los aspectos de la realidad que no exigieran el ser idealizado, sino que cobraran valor por su vigorosa presencia no importando que fueran troncos de viejos árboles, las olas de un mar tempestuoso, el cuerpo de una mujer o los vestidos desarreglados de *Muchacha junto al Sena*, uno de sus cuadros más bellos y que más escandalizaron al público.

En 1870 durante el asedio de París se esforzó en la conservación de las obras del Louvre, pero después de la caída de la Comuna, acusado injustamente de la demolición de la Columna Vendôme, fue encarcelado, multado y obligado a emprender el camino del exilio hacia Suiza, donde murió. Otro notable representante de la pintura realista fue Jean-François Millet, de origen campesino, labor que siguió realizando en las tierras.

El panorama de estos decenios precedentes al florecimiento del impresionismo sería incompleto si no se incluyera en él a Camille Corot. No fue un pintor romántico ni realista, fue un paisajista, pero entregado a este género con tal estilo y libertad interpretativa que se convirtió en uno de los artistas más significativos y originales de la primera mitad del siglo XIX en Francia. Vive en la misma época que Daumier y Courbet, pero en su pintura no se encuentran huellas de las vicisitudes políticas y sociales que tanto influyeron en la vida de

A la izquierda: Francesco Hayez (1791-1882). La melancolía *(Milán, Brera). Este pintor, representante del romanticismo italiano, se halla ligado a una composición formal todavía académica. A la derecha: Antonio Fontanesi (1818-1882), fragmentos de escenas de paisaje en las que el artista ha introducido sensibilidad y agilidad mediante la luz; aparecen ya aspectos del romanticismo.*







A la izquierda: William Turner (1775-1851). El Temerario remolcado a su último fondeadero *(Londres, National Gallery) es obra muy sugestiva de este artista considerado el mayor intérprete del paisaje inglés desde el punto de vista romántico. A la derecha, arriba: Johan Heinrich Füssli (1741-1825), detalle de* La pequeña hada *(Basilea, Kunstmuseum). Abajo: del mismo autor* El caballero liberando a la virgen, *detalle (Francfort, Goethe Museum). Al igual que William Blake, Füssli representa en Inglaterra una corriente rica en elementos simbólicos.*

los dos artistas citados. Nada de cuanto ocurre en Francia y en Europa parece turbar su serena visión. Sus frecuentes y prolongados viajes a Italia, en los que aparece como el continuador de una antigua tradición francesa, parecen preservarlo de acontecimientos tumultuosos.

Aunque en su repertorio aparezcan con frecuencia retratos y figuras es el paisaje el que absorbe su temática, y en el paisaje la luz serena, vibrante y el espacio organizado, pero no por eso artificioso o cerrado, sino un espacio que correspondía a las dimensiones de su alma, a su equilibrada y superior visión de la vida.

De muy distinto carácter fue William Turner, el mejor paisajista inglés de este tiempo, juntamente con Constable. Solitario, tanto por su formación como por su vida, Turner es el intérprete de una naturaleza evocada a través de la niebla y el vapor de la atmósfera. Una vocación hacia lo impreciso y lo mágico se entremezclan en el análisis de los fenómenos del aire, en el juego sutil de los reflejos y las nieblas. Respecto a ello es notable el episodio que cuenta que se hizo atar al mástil de una nave durante una tormenta para captar el torbellino de la nevisca que luego reprodujo en un cuadro que parece un abstracto actual.

LOS IMPRESIONISTAS

Ningún movimiento artístico puede ser parangonado al Impresionismo francés por la riqueza y categoría de sus manifestaciones. Fue la época más feliz del aquel siglo que confirmó a París como la capital del arte. La burguesía del siglo XIX no había encontrado sólo en París un marco particularmente favorable para valorar sus éxitos económicos y su ascensión social, sino que había disfrutado de su encuentro con una tradición artística particularmente fecunda. Del siglo XVIII al XIX el arte se había desarrollado sin solución de continuidad y ni siquiera la revolución interrumpió o retrasó su proceso; a partir de entonces se contemplaba a París como la capital artística de Europa.

Lo excepcional del Impresionismo se debe al hecho de que este movimiento, por primera vez en Europa, rompió la envoltura de retórica y academicismo que en todas partes impedía a la nueva sociedad expresar sus más auténticos valores en las artes figurativas. La burguesía se estaba comportando como una auténtica advenediza intentando convertir en propias, actualizándolas, las etiquetas tradicionales de la aristocracia a la que en el fondo de su corazón seguía envidiando, o bien legitimar los propios éxitos con la exhibición de un moralismo en el que la cultura de la época fue pródiga.

También en París sucedió lo que ocurría en otras partes: el público buscaba en las exposiciones instruirse con la contemplación de ejemplares sucesos históricos y con la exaltación de las virtudes civiles. Con frecuencia los más viejos lugares comunes sustituían a una auténtica experiencia estética y bastaba con que los temas inspiraran, por lo menos aparentemente, fuertes pasiones o sentimientos patéticos para ser admitidos. Poco importaba si el tratamiento descendía después a detalles anecdóticos de las escenas de género o al fácil erotismo de los temas amorosos.

En un clima de bienestar pero también de desorientación en el que una ciencia muy superficial parecía poder resolver incluso los problemas del espíritu etiquetándolo todo, los impresionistas impusieron la fuerza de su sinceridad, de su libertad de prejuicios y de su total adhesión a su época. Cuando ellos actuaron la pintura se dividía aún en géneros como en los tiempos del más viejo absolutismo. Imperaban las academias con sus reglas, con sus imposiciones facilitadas por un público sensible a la retórica, a la discriminación porque a ello lo habían acostumbrado la misma ingenuidad del enciclopedismo y el entusiasmo, bastante simple, con que se había entregado a la democracia. Era un público que necesitaba fórmulas, normas codificadas y fáciles: la burguesía siguió siendo así largo tiempo y las masas populares se entregaron poco a poco como presa aún más fácil a esos lugares comunes.

Contra ese conformismo actuaron los impresionistas esgrimiendo como arma la sinceridad. Durante aquellos años en Europa se seguían construyendo edificios con el mismo estilo del pasado y así aparecían en pintura temas y formas dignos de otros tiempos, a pesar de que algo había cambiado profundamente en la sociedad. La libertad y la democracia no eran sólo fórmulas retóricas. Pese a los enormes desequilibrios sociales, nunca en la historia de la humanidad el bienestar se había extendido tan rápidamente ni el espíritu de iniciativa del individuo había sido tan copiosamente despertado.

Viejas supersticiones habían sido inexorablemente abatidas. El iluminismo y la razón habían hecho tabla rasa de antiguas mitologías y ahora todo parecía que estaba a disposición de todos. La sociedad gustaba de encasillarse en viejas etiquetas, nuevos privilegios reemplazaban a los viejos, pero había algo fundamental que parecía haberse



Edouard Manet (1832-1883). Bar del Folies-Bergère, *detalle (Londres, Courtauld Institute). Este cuadro nos introduce en la atmósfera deslumbrante y mundana en la que se desarrolla la actividad de los impresionistas. Por su prestigio humano y artístico Manet desempeñó un papel fundamental en las vivas controversias del mayor movimiento de la pintura europea del siglo.*

conquistado definitivamente, la legitimidad de que cada uno viviera su propia vida. La más auténtica conquista de la burguesía era precisamente ésta: el derecho a la existencia, sin privilegios que defender o envidiar.

El arte de una clase social semejante en el momento en que se había dado cuenta de su conciencia, no podía hacer otra cosa que reflejar la vida sencilla, normal, aparentemente anónima de la mayoría. Adoptar como tema no los casos excepcionales, sino los momentos cotidianos, momentos hogareños o de las tertulias, de las calles o de los jardines de la propia ciudad, la verdad de la vida en sus aspectos más insignificantes. El Impresionismo nace sobre estas bases, a las que añade la alegría de las luces, del color vivo y de los espacios abiertos.

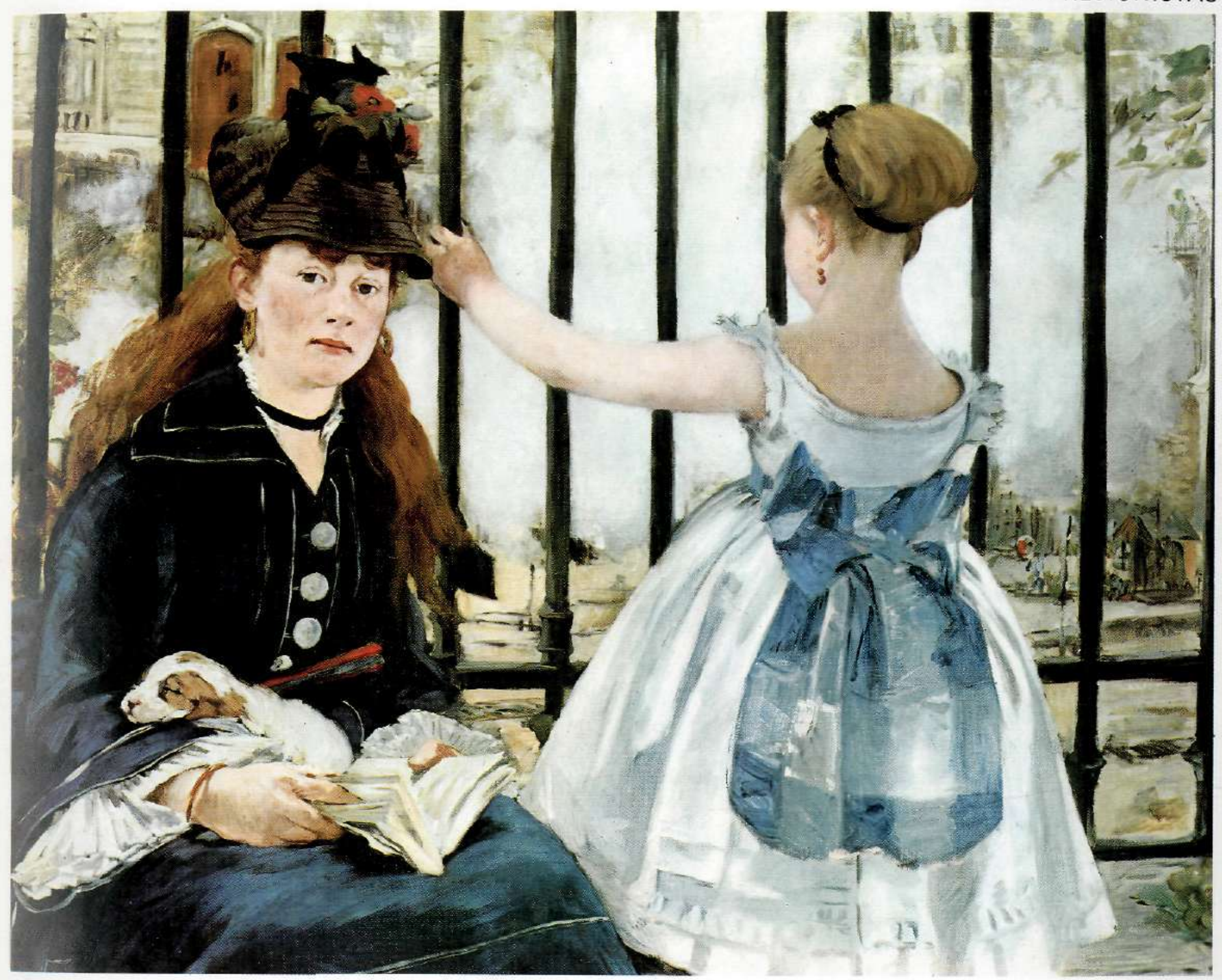
Pero para llevar a cabo todo eso un grupo de atrevidos pintores debía romper resueltamente con las convenciones al uso, soportar el juicio negativo del público, desafiar las consecuencias, económicas incluso, de una afirmación anticonformista y solitaria. Lo hicieron y fueron incomprendidos, más aún escarnecidos, pero su arte terminó por sobresalir e imponerse en cualquier país donde existieran condiciones adecuadas para ser aceptado: en el transcurso de algunos decenios el siglo XIX burgués había encontrado por fin una pintura en la que reflejarse.



Manet. A la izquierda: fragmento de Olimpia *(París, Louvre). Esta pintura junto con* Déjeuner sur l'herbe (Merienda sobre la hierba) *representa la obra más provocativa de Manet que tanto escándalo suscitó en el Salón de 1865. A la derecha:* El almuerzo en el estudio, *detalle (Munich, Staatsgalerie). Nótese la libertad y la inmediatez con que Manet realiza la figura mediante toques eficacísimos de los colores.*

Este grupo de artistas tuvo un guía moral, más que material; un jefe no reconocido oficialmente pero que con su prestigio ejercía el más alto ascendiente: Édouard Manet, pero quien lea su vida no podrá por menos de extrañarse, ya que ni sentía la vocación de un teórico, ni el ardor del polemista, características que parecen imprescindibles a quien dirija un grupo; desde tal punto de vista mucho más apropiado aparece Claude Monet. Pero cuando se contemplan sus cuadros ya no cabe duda sobre su personalidad de jefe de la escuela. Nadie posee una pintura tan rica y completa como la suya, nadie rompe con el pasado con una convicción tan segura, nadie posee tanto vigor ni es tan incisivo como él se atreve a serlo, pese a su innegable elegancia. Una de las características esenciales de la pintura de Manet fue precisamente ésta: la posesión de un superior equilibrio incluso en los momentos más tensos de una polémica. Procede en arte con el mismo señorío que las acomodadas condiciones económicas le permitieron en la vida.

Hijo de un magistrado, gozó en su juventud de un sereno clima familiar que la inteligencia y la delicada sensibilidad de su madre le habían inculcado fecundamente. Un providencial suspenso en la Escuela Naval hizo cambiar las imposiciones paternas, pero él había embarcado ya, realizando un viaje de varios meses que lo condujo a Brasil. Su afán por conocer mundo se satisfizo con otros viajes por Italia, Alemania y Holanda y su



Manet: El tren *(regalo de Horace Havemeyer en memoria de su madre Lousine W. Havemeyer; Washington, National Gallery). La espontaneidad de las expresiones y la luminosidad de los colores caracterizan el arte de Manet sobre quien han influido las obras de Goya, de Frans Hals y de las corrientes más vivas de la pintura de todos los tiempos.*

preparación artística se enriqueció con prácticas en los museos. No sólo para Manet, sino para todos los grandes artistas de esta época, la asidua asistencia a los grandes museos, como el del Louvre, fue más importante que un ocasional aprendizaje junto a cualquier maestro de segunda fila o la inscripción a cursos regulares de pintura.

Fue en los museos donde una gran parte de estos pintores adquirió una experiencia crítica y un conocimiento formal que les permitía ser tan desdeñosos y preparados a la vez. Así pueden encontrarse en los cuadros de Manet rasgos de grandes pintores del pasado, como Frans Hals o Goya.

La formación de Manet se completaba con los contactos con la sociedad mundana de París; conoció así a Baudelaire y trabó amistad con Zola, quien apreció su pintura y se convirtió en uno de los más significativos defensores del Impresionismo.

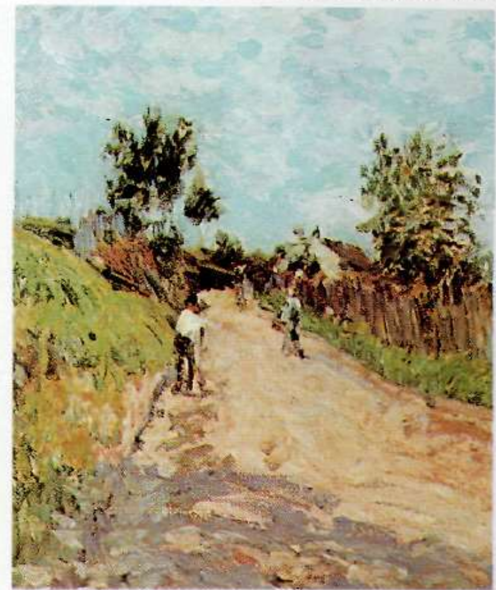
Manet era hombre ajeno a la violencia y a las disputas polémicas, lo que no es óbice para que alguna de sus tomas de posición asuma el más revolucionario de los significados. En ese aspecto sus cuadros hablan más que sus teorías. En 1863 los artistas, entre ellos Manet, que habían sido rechazados para exponer sus obras en el Salón Oficial organizaron una exposición por su cuenta a la que llamaron Salon des Refusés (Salón de los Rechazados). Manet expuso *Déjeuner sur l'herbe*, obra de gran belleza pero que escandalizó.

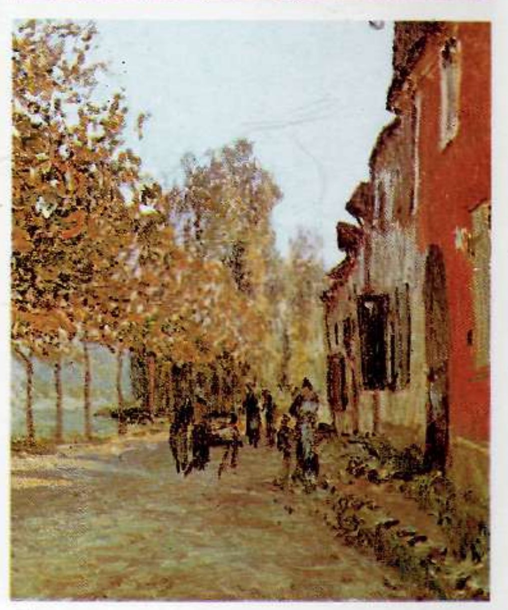


Claude Monet (1840-1926). A la izquierda: Mujeres en el jardín, *detalle (París, Louvre). Manet es el típico intérprete del* aire libre, *la nueva pintura realizada por los impresionistas fuera de todo convencionalismo. A la derecha:* La catedral de Rouen, *detalle (París, Louvre). Fue pintada en toda la gama de sus luces, como demostración de la importancia que otorgaba a los valores atmosféricos.*

a los bienpensantes. La tela representa una merienda campestre entre una modelo desnuda y dos hombres vestidos, en realidad dos amigos del pintor. El tema se había sacado de una lámina de Marco Antonio Raimondi (grabador boloñés nacido hacia el 1480 poco más o menos) y Manet no había hecho más que adaptar el tema mitológico a una situación de su época añadiendo la paradoja de una mujer desnuda, tranquila, completamente a sus anchas con dos hombres a quienes no parece turbar en absoluto su presencia. El significado es muy claro: se trata de un desafío a la temática tradicional fuese mitológica, histórica o amorosa, y con ello Manet demostraba que para realizar una buena pintura no se necesita recurrir a una temática excepcional, sino que cualquier pretexto podía resultar válido.

Dos años más tarde los críticos del Salón creyeron poner en dificultades a Manet admitiendo una obra suya en la exposición, la llamada *Olimpia;* el público hizo justicia por sí solo. También esta vez Manet obró a su modo, aceptando el desafío sin animosidad. *Olimpia* no tenía nada de escandaloso o estentóreo: es una mujer desnuda, echada sobre un chal bordado de color muy claro que destaca sobre un fondo oscuro sobre el que se recorta la figura de una sirvienta negra. La pintura había dado vida a lo largo de los siglos a un número enorme de Venus como aquélla, algunas de ellas muy famosas por cierto. Pero la novedad de *Olimpia* de Manet consistía esta vez en que no se trataba de una mujer muy





Alfred Sisley (1839-1899). A la izquierda: Inundación en Port-Marly, *detalle (París, Louvre). Este artista de origen inglés, gentil y reservado, formó parte del grupo de los impresionistas y nos ha dejado una pintura muy viva, carente por completo de elementos polémicos. A la derecha, arriba:* Paisaje, *detalle (Lyon, Museo). A la derecha, abajo:* Mañana de junio, *fragmento (colección Ishibashi, Tokio).*

hermosa o idealizada sino de una mujer cualquiera, no fea pero tampoco excesivamente seductora; sin embargo la calidad de la pintura era extraordinaria y los contrastes de color cobraban una vivacidad en la que se compendiaba todo el arte de Manet capaz de efectos inmediatos y riquísimos.

Déjeuner sur l'herbe y *Olimpia* son los verdaderos manifiestos del Impresionismo. Poco importa que el nombre de este movimiento derive, en sentido despectivo, de un cuadro de Monet intitulado *Impression, soleil levant* (Impresión, amanecer), expuesto en 1874, poco importa que en esta famosa muestra de los impresionistas, preparada con el fotógrafo Nadar, no participase Manet, si bien cada cuadro que pintaba representaba el triunfo de una técnica y de una nueva temática sin compromiso alguno. La muerte se lo llevó prematuramente en 1883 tras penosa enfermedad y cuando la crítica reconocía finalmente su valor. El Impresionismo entonces había ganado ya la batalla.

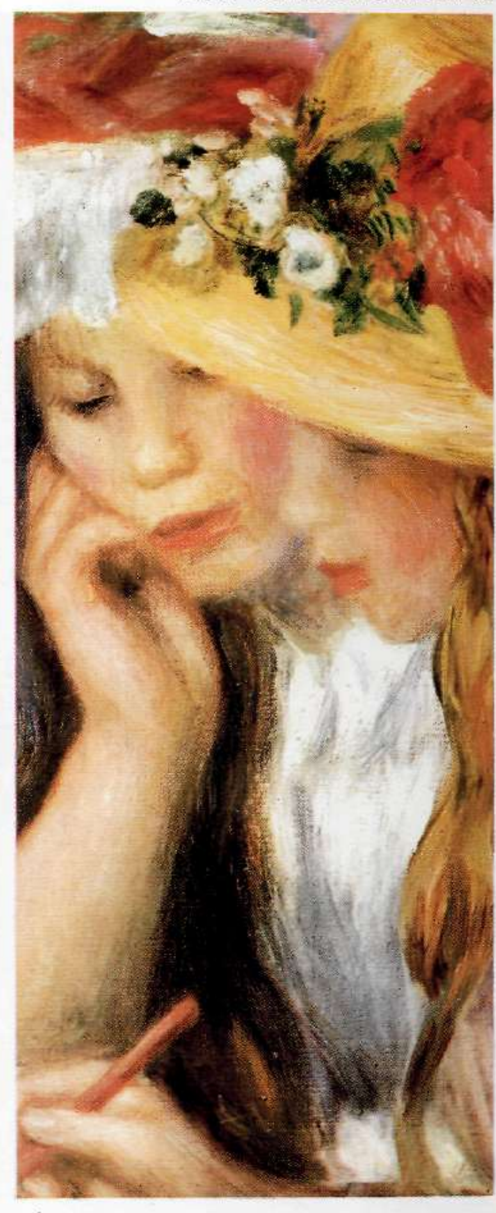
Manet se inspiraba en los temas del mundo que frecuentaba: retratos de escritores y de personajes de la sociedad parisiense, camareras de café; mientras que los paisajes constituían la mayor parte, en mucho, de la producción de Monet, Sisley, Pissarro. Si Manet fue el guía de los impresionistas, Monet fue el mártir, el héroe. De origen humilde, no tuvo el bienestar económico del que disfrutó Manet durante el largo tiempo en que los impresionistas no



fueron comprendidos. Pagó a gran precio su libertad de artista a la que se oponía su familia y la miseria en que vivió, tras su matrimonio en 1870, influyó en la delicada salud de su esposa, que falleció después de su segundo alumbramiento. Pero su arte no refleja estos acontecimientos tan graves, ya que se entregó a él con un entusiasmo libre de cualquier preocupación. A él se debe la decisión del Impresionismo a desenvolverse al aire libre, a buscar los efectos de la luz, característica que va ligada a ese movimiento. Es Monet quien convence a sus amigos a explorar los alrededores de París cuyos escenarios son los protagonistas de tantas pinturas, como Argenteuil. Monet no tenía todavía la amplitud de intereses de Manet, la superioridad de su visión y aquel instintivo clasicismo que convertía en grande cualquier sujeto; Monet poseía una gama más reducida, sujeta a la observación de la naturaleza, a los juegos de luz, a la vaporosa tonalidad del aire, pero sus paisajes inundados de sol o envueltos por las delicadas luces del alba o del atardecer o inmersos en el frescor de tintas sumisas cobran igualmente una extraordinaria plenitud expresiva.

Monet participó en 1874 en la primera exposición de los impresionistas en casa del fotógrafo Nadar y en la mayoría de las exposiciones sucesivas; a partir de 1870 la crítica se había hecho poco a poco menos desfavorable para con esos pintores y Durand-Ruel, único merchante que captó la importancia de este movimiento, podía organizar para algunos de

Edgar Degas (1834-1917). A la izquierda: detalle de Antes de la salida *(París, Louvre). El mundo de los hipódromos y el de las bailarinas forma parte del repertorio del artista a quien gustaba la vivaz elegancia y el vivo colorido de estos ambientes. A la derecha:* Mademoiselle Malo, *fragmento (Washington, National Gallery). En los retratos Degas se muestra un agudo observador de la profundidad psicológica.*



A la izquierda: Edgar Degas, La clase de Danza, *fragmento (París, Louvre). A partir de 1872 Degas comienza a frecuentar la Opera y a interesarse por el mundo de las bailarinas, de quienes supo reflejar la energía vaporosa y los difíciles y maravillosos equilibrios. A la derecha: Auguste Renoir (1841-1919),* Dos muchachas en el jardín, *pormenor (París, colección particular). La pincelada larga de Renoir traduce la sonriente sensualidad que caracterizó a la* Belle Epoque.

ellos exposiciones que tuvieron un franco éxito, incluso desde el punto de vista económico.

La situación comenzó a irle bien a Monet, quien en 1890 pudo comprarse una casa y contraer nuevo matrimonio dos años después. Habían terminado las dificultades y Monet lo aprovechó para entregarse aún más a sus temas preferidos, a la continua meditación sobre los problemas de la luz, viviendo apartado e insistiendo con frecuencia sobre los mismos temas; como por ejemplo a propósito de la catedral de Rouen, que pintó bajo todas las luces posibles, durante todas las horas del día, o también como en los nenúfares, una flor particularmente estimada por él ya que le permitía profundizar la transparencia de las aguas y la belleza de los claros pétalos en medio de la paz de la superficie de los estanques.

Así como Monet concebía la pintura como una entrega total a un ambiente o un paisaje, Degas por su parte gustaba de intelectualizar sus temas y crear resultados insólitos y difíciles. En cuanto a lo que aportó este pintor al grupo de los impresionistas por haberlo frecuentado y haber compartido sus ideas, destaca bastante más que lo de cualquier otro. Basta observar, por ejemplo, la importancia que vuelve a tener en su pintura la composición y el diseño.

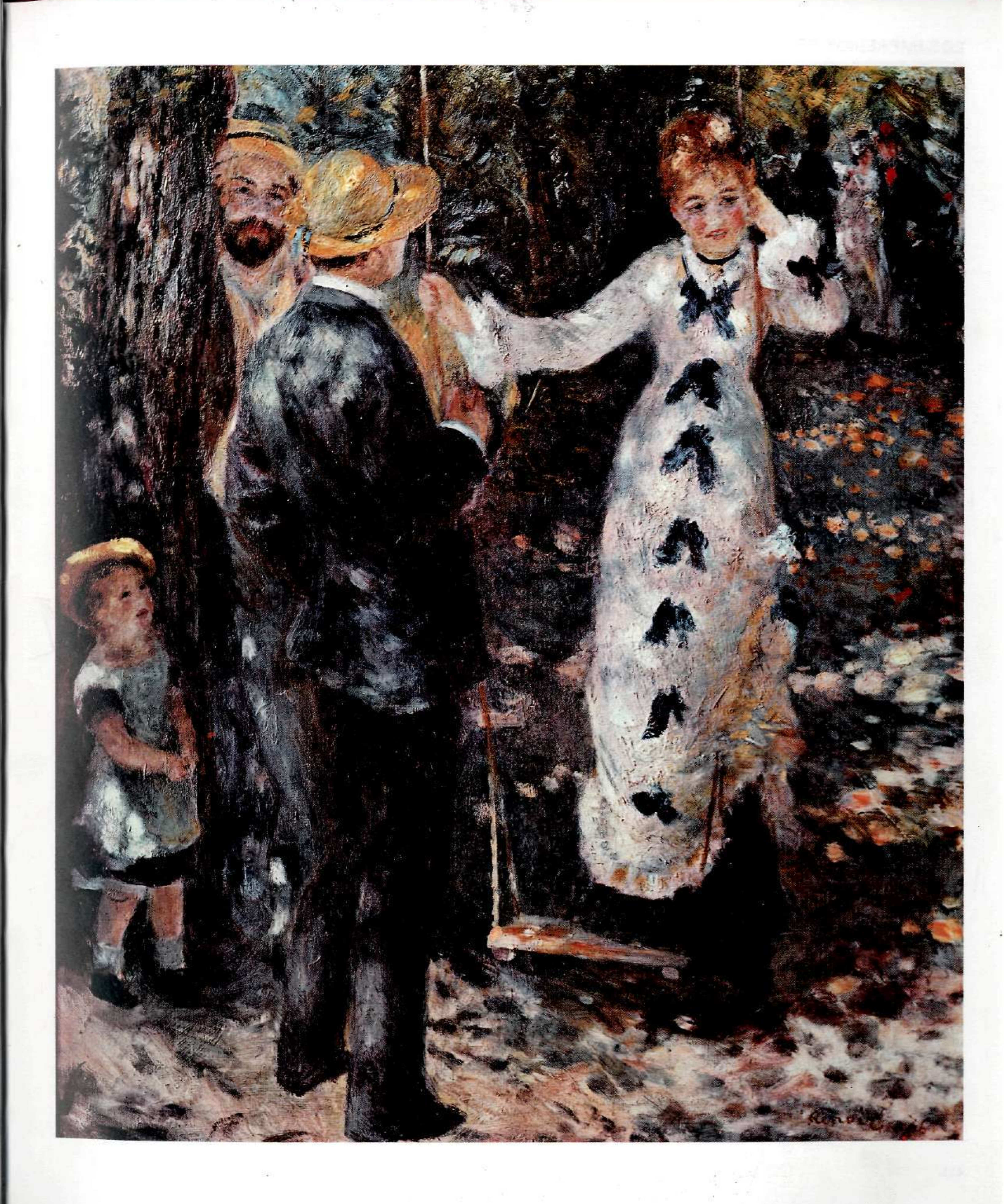
No es improbable que en estas preferencias suyas influyeran sus orígenes italianos. En efecto, nació en Nápoles; hijo de un funcionario francés y de madre criolla, que murió muy



pronto. Su padre, hombre culto y sensible, lo envió a París para sus estudios, pero Degas regresó a Italia, donde seguían viviendo su abuelo y su familia materna, los Bellelli, a quienes retrató en un cuadro que se hizo famoso.

Por lo general la tendencia de Degas a trabajar con sutileza los propios temas coincidía con su temperamento psicológico empeñado en escrutar la profundidad del carácter. Prueba de ello, además del *Retrato de la familia Bellelli*, es otro cuadro suyo muy famoso, *La bebedora de ajenjo*, donde reflejó con agudeza sin igual la soledad humana y la imposible evasión de ella mediante el alcohol. A partir de 1870 comenzó a frecuentar la Ópera y las salas de danza, ambientes en donde encontraba su inspiración, así como en los hipódromos. Los ágiles cuerpos de los caballos, las abigarradas casacas de los jinetes y la gracia alada de las bailarinas pasaron a ser los temas preferidos de su pintura. También en los difíciles pasos de danza encontraba la confirmación de los motivos delicados y difíciles a la vez que tanto le agradaban. A partir de 1881 comenzó a modelar las bailarinas también en cera, empleando una técnica libre y revistiéndolas con su indumentaria real. Las luces artificiales de los palcos, las sedas y los vestidos rumorosos de las danzarinas, sus mágicos pasos que él reproducía incluso en las posiciones más insólitas, confieren un carácter inconfundible a su pintura, tan espontánea, fantástica y cautivadora a la vez. Otro motivo cultivado por él en

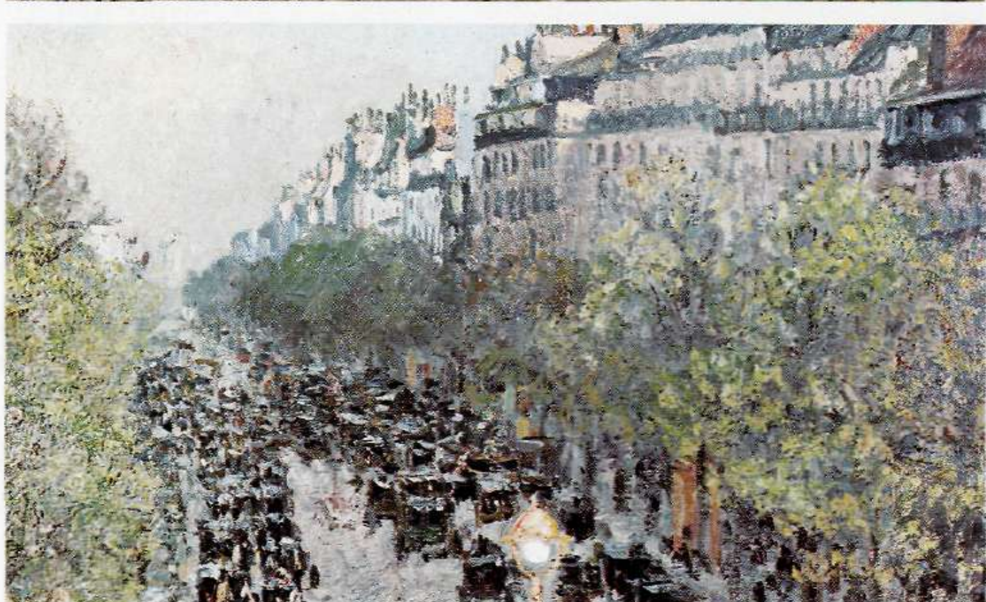
Renoir. A la izquierda: fragmento de El palco *(Londres, Courtauld Institute). La fuerza de los colores en Renoir se une a la ternura y se amplía al entorno del ambiente. A la derecha:* Le moulin de la Galette *(París, Louvre). Es éste un detalle de una de las obras más famosas del pintor. En la página siguiente:* El columpio *(París, Louvre). Un contraste palpitante de luces y de sombras acentúa el sentimiento de abandono y de seducción del cuadro.*











los últimos años fue el de los desnudos femeninos, en actitudes íntimas e imprevisibles, tales como al lavarse, secarse o peinarse, pretextos siempre para soluciones sintéticas continuamente nuevas, en cuyo amplio tratamiento gráfico asumían una función determinante.

Auguste Renoir, por su parte, no tenía los problemas intelectuales de Degas. Ningún artista mejor que él personifica a la *Belle Époque*, su dulce vida, su elegancia, su coquetería. Procedía de una familia modesta como modestos fueron sus primeros pasos: trabajaba pintando cerámica y le pareció haber dado un gran paso cuando le hicieron decorar biombos y abanicos. Eran los comienzos de un artista pobre pero incapaz de apesadumbrarse. Los cursos de pintura que frecuentaba y sobre todo su encuentro con Monet y su amistad lo llevaron por el camino que le era propicio, y a partir de aquel momento los impresionistas se congratularon con la participación de aquel joven cordial y entusiasta. Seguía a Monet en sus giras campestres y nos ha dado también pinturas de paisajes llenos de cromática ternura, del perfume, de la elegancia que él sabía otorgar a los temas que trataba, pero su vocación era otra, ligada a lo mundano de su temperamento, a su índole afectuosa y sensual, al gozo que una vida negligente podía ofrecer; por eso la parte más amplia de su producción se destina a retratos de mujeres, encuentros de jóvenes, ocios

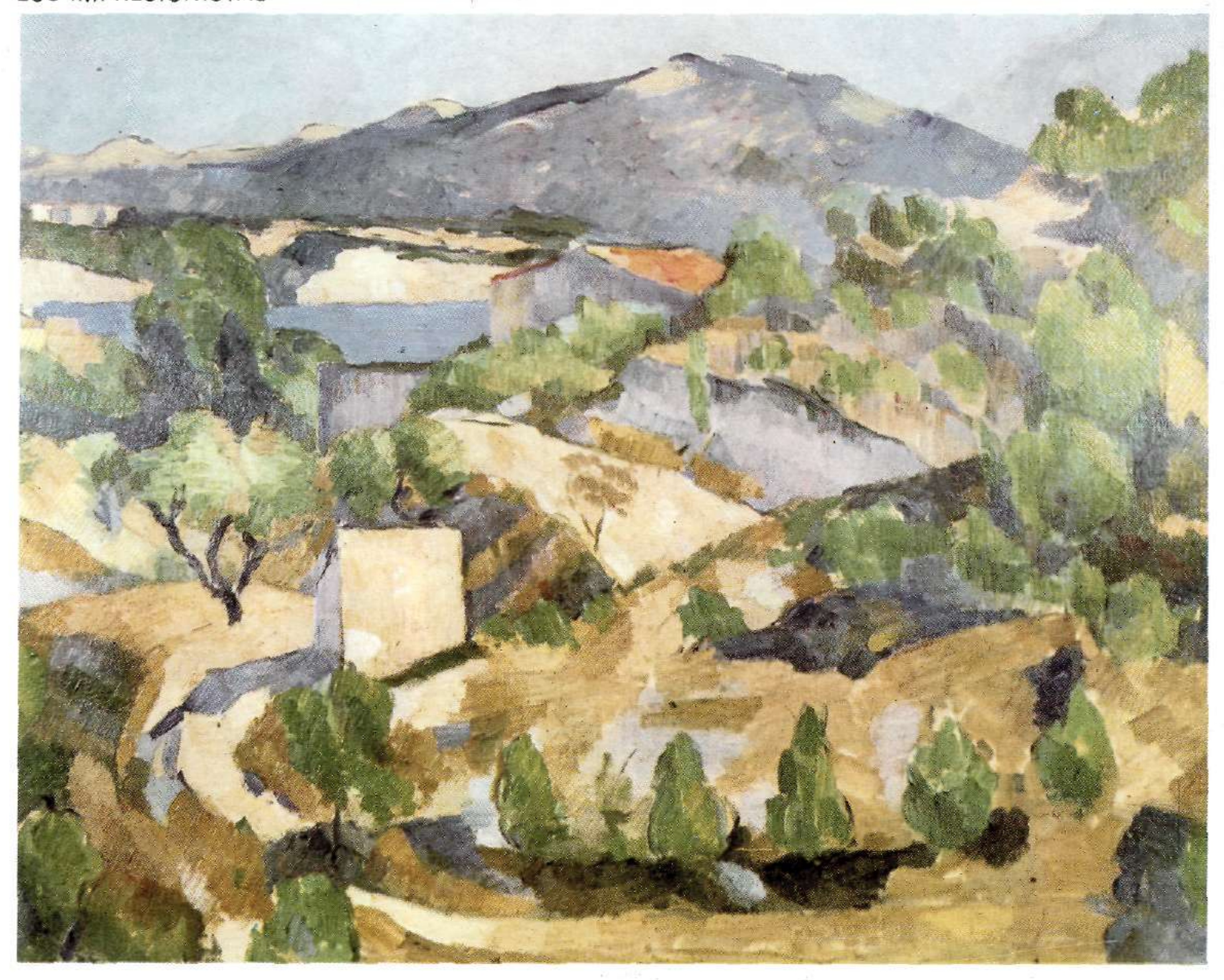
Camille Pissarro (1830-1903). A la izquierda, arriba: Vista de Louveciennes, *detalle (Londres, National Gallery). Debajo: detalle de* Huerto en flor *(París, Louvre). A la derecha, arriba:* Diligencia a Louveciennes, *fragmento (París, Louvre). Debajo:* Boulevard Montmartre por la tarde, *detalle (Zurich, colección Fritz Nathan).*



Paul Cézanne (1839-1906). A la izquierda: Naturaleza muerta, *pormenor (Nueva York, Metropolitan Museum). Con Cézanne la pintura francesa abandona los ambientes de la vida mundana parisiense tan cara a los impresionistas y se entrega a una interpretación de la vida esencial y sensible a los valores morales. A la derecha:* Mujer con abanico, *detalle (Zurich, colección Bührle).*

festivos en lugares de reunión, parques, jardines y teatros. Por esos motivos la pintura de Renoir tuvo forzosamente un éxito fácil. En su época más avanzada, sin embargo, introdujo nuevos temas y al dedicarse preferentemente al desnudo puede decirse que hizo más cálidos sus colores entre los que utilizó sobremanera el rojo, que dio nombre a esa última etapa de su actividad. Nació así una pintura a base de una pincelada todavía más suelta que antes y con efectos no menos etéreos, pero menos dependiente de aquella elegancia mundana en la que el artista había encontrado anteriormente su feliz equilibrio. Ese equilibrio precisamente se había ido rompiendo entretanto y los seguidores del Impresionismo acentuaban unos por un camino, otros por otro, ciertas soluciones que habían heredado. No debe olvidarse que Renoir pintaba sus desnudos rojos en el momento en que estallaban los fuegos de artificio de los fauvistas y la temperatura en todo el arte europeo había llegado a su punto álgido.

Siguieron muy fieles a la pintura paisajista Sisley y Pissarro. El primero de origen inglés, pero nacido en París. Cuando se contemplan sus cuadros se piensa inmediatamente en Monet, tantas son las afinidades entre estos dos artistas, incluidas las técnicas, pero si se observa mejor se da uno cuenta que Sisley traza una pincelada más ligera, por lo que sus cielos parecen más altos y reflejan un ambiente entre alegre y nostálgico.



Cézanne: La montaña de Santa Victoria *(Londres, Courtauld Institute). Este Mont Sainte-Victoire de la Provenza es uno de los temas preferidos de la pintura de Cézanne, quien se sintió muy ligado a su tierra de origen y alternó siempre su estancia en París con temporadas en la Francia del sur.*

Pissarro, nacido en las Antillas, fue enviado a París para estudiar, donde no tardó mucho en comprender que su vocación era la pintura. Fue un asiduo del grupo de los impresionistas, participó en todas sus exposiciones, aunque conservaba cierta estructura que recuerda a Corot o a Courbet. Más tarde, entre 1885 y 1890, se sintió atraido por las teorías del *puntillismo* debido, con seguridad, a su temperamento racionalista, detalle que debía influir directamente en Cézanne. La figura de este pintor cierra el Impresionismo e inicia una nueva época. Exponía con los impresionistas y a ellos debe la luminosidad y la alegría de sus colores. Pero sus intereses se encaminaban hacia otra dirección, no sólo en el plano estético, sino también en el humano.

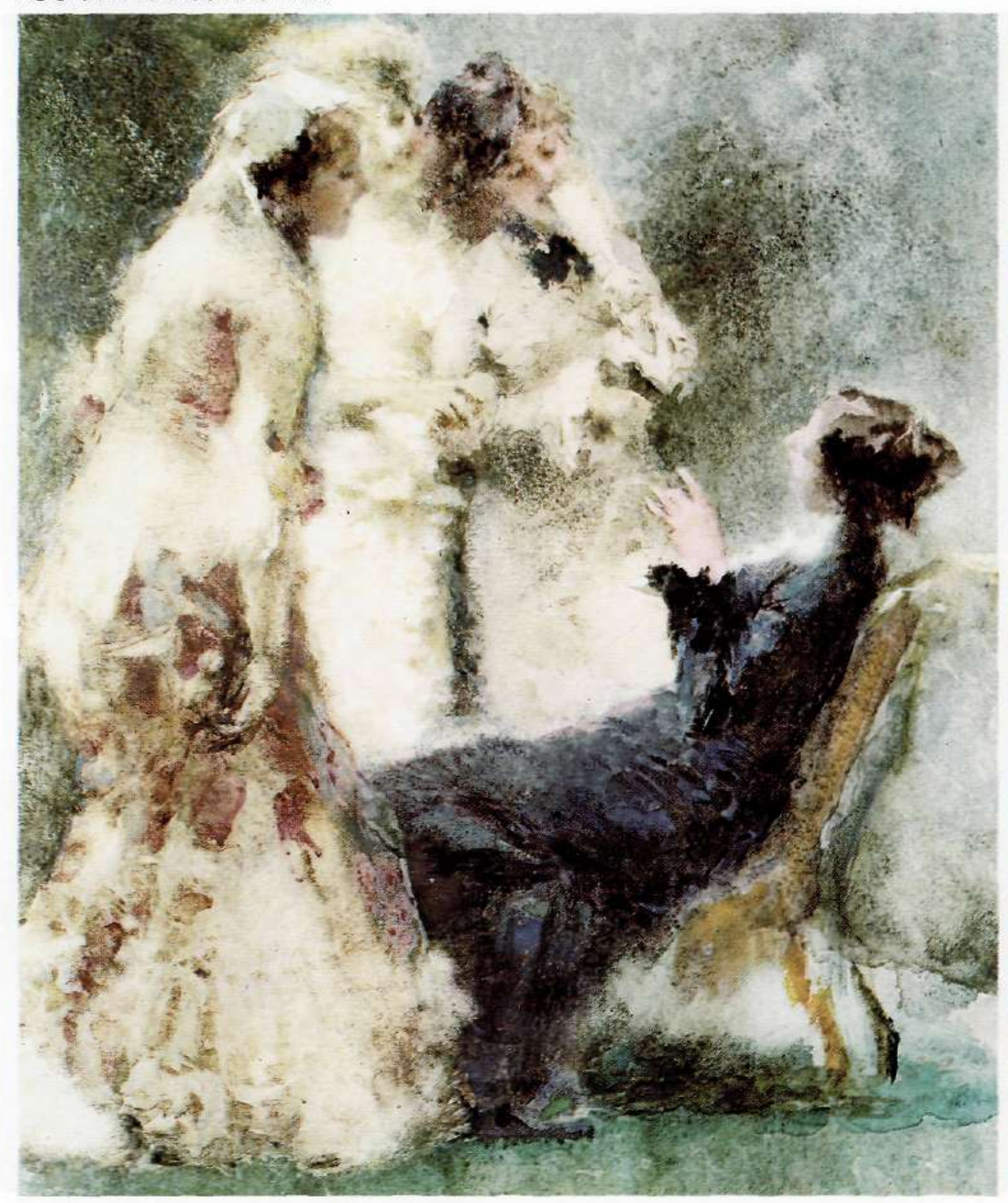
Nacido en Aix-en-Provence, era hijo de un sombrerero que hizo fortuna más adelante como banquero. Fue a un colegio en el que trabó amistad con Emilio Zola, quien se trasladó a París en 1858, al que siguió también Cézanne tras mucha insistencia ante su familia. Pero París no le gustó y sintió necesidad de regresar a Aix. Así lo hizo, pero en lo sucesivo optó por volver a París viviendo a partir de entonces temporadas en el sur de Francia y otras en el norte del país.

Lo que era evidente es que el clima mundano que era el marco donde se desenvolvían los impresionistas no le atraía en absoluto. Todas las seducciones de la *Belle Époque*



Cézanne: El pequeño puente de Mennecy *(París, Louvre). Pese a conservar la luminosidad de los colores tan característica de los impresionistas y su espontaneidad, Cézanne introduce en su pintura una ordenación más geométrica que corresponde a una visión más racional y controlada de la realidad.*

desaparecerían ante los ojos de Cézanne. La necesidad de encontrar una serenidad carente casi de emociones y de construir en torno a sí una nueva imagen de la vida basada en lo esencial y en lo constructivo se convirtió para él en el rasgo principal de su carácter. La imagen seductora de las cosas ya no bastaba a este joven provinciano que descartaba lo superfluo e indagaba en la naturaleza racional y geométrica de la realidad. Perseguía nuevos valores para elegir, entre los cuales no era suficiente abandonarse a la alegría de los sentidos sino que necesitaba la participación de toda la conciencia. Cézanne pintó paisajes, retratos, figuras, naturaleza muerta. En todas estas obras los valores cromáticos son enormes, dignos del mejor impresionismo, pero están subordinados a un orden en la composición, supeditado a una esencia geométrica, casi simbólica, de la visión. Afloran estructuras regulares, volumétricas, de las que nacerá el cubismo. Pero lo extraordinario es que esta síntesis intelectualista en Cézanne no daña la espontaneidad y la humanidad de sus obras. Si se observan por ejemplo los famosos *Jugadores de cartas,* aparece la simetría de las figuras a ambos lados de la botella que los separa y los personajes cobran un aspecto anguloso, de prisma, casi mecánico. Sin embargo en sus gestos hay una concentrada elocuencia que no podría expresar mejor su dignidad popular, su vida cotidiana, el reposo y la atención hacia el juego. Resulta interesante encontrar al final de una época mundana un artista tan





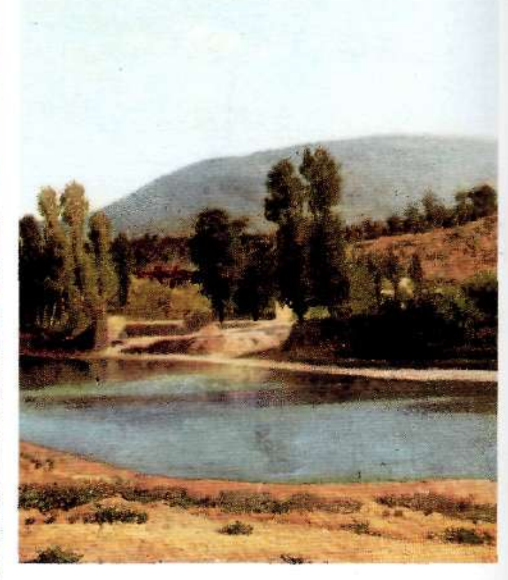
refractario al placer, tan serio, tan primitivo como elemento moralizador, pero tan rico también en experiencia artística. Un siglo de pintura que comprende las leyes del neoclasicismo, el arrebato de Daumier, el realismo de Courbet y el entusiasmo de los impresionistas palpita en su pintura. Un nuevo siglo se aprestaba a tomar de su obra la savia vital para su desarrollo.

Cuanto ocurrió en Francia durante el siglo XIX es historia de la pintura europea, pero también lo que ocurrió en otras naciones es digno de consideración y sobre todo en un país que había sido demasiado grande artísticamente en su pasado, todavía cercano, para no seguir dando muestras de su carácter: Italia. Aunque su voz sea tal vez débil o provinciana, no deja de ser interesante y auténtica.

Poco hay que decir sobre la pintura romántica en Italia a no ser que interpretó sus temas con el academicismo característico de los neoclásicos. Así ocurre, por ejemplo, en el caso de Francesco Hayez, que trabajó en Milán y destacó en el retrato, otorgándole una aristocrática distinción. Un verdadero pintor romántico fue Giovanni Carnevali, llamado el Piccio, lombardo, quien se inspiró en la tradición local realizando una pintura rica en delicados claroscuros. Se dedicó al retrato, al paisaje, a escenas religiosas, interpretando los temas con simplicidad y entusiasmo, sin concesiones a los prejuicios del público. Su postura

A la izquierda: Tranquillo Cremona (1837-1878). High Life *(Milán, Galería de Arte Moderno). Cremona, exponente del grupo lombardo de los "scapigliati", se distingue por los aspectos patéticos de su pintura resuelta a base de pinceladas vaporosas. A la derecha: Daniele Ranzoni (1843-1889).* Los príncipes Trubetzkgy *(Milán, Galería de Arte Moderno). Compañero de Cremona, Ranzoni se expresa mediante una pintura más profunda y trabajada. En la página contigua: Medardo Rosso (1858-1928).* Mujer con velo *(Milán, Colección Jesi). Este artista es sin lugar a dudas el máximo intérprete del Impresionismo en la escultura.*







fue fundamental para la pintura posterior de los *Scapigliati* (los Despeinados) que surgirían como movimiento pictórico en la Lombardía y desempeñarían un importante papel en el arte italiano de ese siglo.

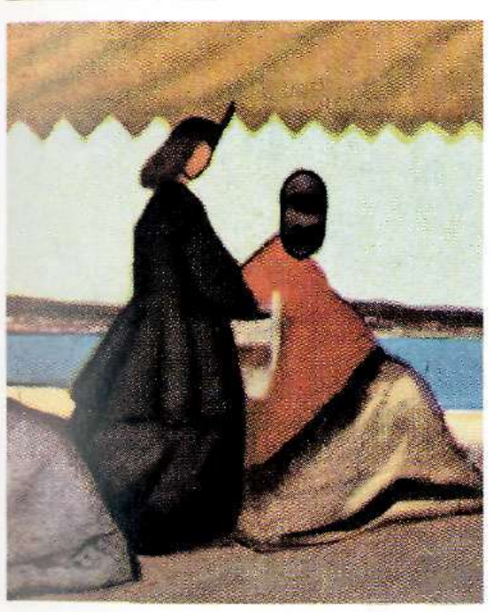
El mayor movimiento de la pintura italiana del siglo XIX fue, sin embargo, el de los *Macchiaioli* toscanos. Sus principios teóricos los hermanan a los impresionistas: la misma búsqueda de la verdad contra los artificios de la pintura académica, análoga búsqueda de la luz y predilección por los temas al aire libre. Al igual que los impresionistas, realizaron una pintura directa, sincera, que interpretaba las exigencias de la burguesía. Lo que para los impresionistas representó el café Guerbois de París, fue para estos artistas toscanos el café Michelangelo de Florencia.

El más representativo de los "macchiaioli" fue Giovanni Fattori, autor de numerosas pinturas que evocan episodios de la vida militar en la campaña de 1859 y paisajes que describen Maremma, lugar en el que se alojaba su amigo el crítico Diego Martelli. En Fattori la mancha (de donde le viene el nombre a esa corriente pictórica) se aplica a los rasgos esenciales, a los contrastes de luz y sombra, por lo que los cuadros quedan bañados por una luminosidad descarnada, por una simplicidad casi ascética en la que la pobreza de los hombres, de los animales y de la naturaleza asume una melancolía solemne. La vida de

A la izquierda: Telémaco Signorini (1835-1901), Leith *(Florencia, Galería de Arte Moderno). Es una muestra de lo que captó en sus viajes realizados fuera de Italia este pintor, que fue uno de los mayores representantes del grupo de los "macchiaioli". A la derecha; dos obras de Raffaello Sernesi (1838-1866). Arriba:* El Arno en un meandro *(Roma, Galería de Arte Moderno); debajo:* El templete en la granja, detalle *(Roma, Galería de Arte Moderno).*









Giovanni Fattori (1825-1908). A la izquierda, arriba: Retrato de su hijastra, *detalle (Florencia, Galería de Arte Moderno). Debajo:* La rotonda di Palmieri, *detalle (Florencia, Galería de Arte Moderno). A la derecha, arriba:* Un alto *(Florencia, Galería de Arte Moderno). Debajo:* Soldados franceses del 59 *(Crema, colección Stramezzi).*

este pintor fue semejante a su pintura, frugal y austera: sólo en su vejez pudo disfrutar al fin de una remuneración fija como profesor en la academia de Florencia.

Si para los impresionistas no hubo al principio un bienestar económico, para los "macchiaioli", con mayor razón, tampoco lo hubo; el público italiano, que podía llegar a ser su cliente, si bien estaba igualmente preparado que el francés, era ciertamente más pobre. Los mejores artistas tuvieron que luchar contra la indigencia, como Telémaco Signorini, que puede considerarse el teórico del grupo, y Silvestro Lega, entregado a una expresión velada de lo noble, inmerso en los contrastes e inclinado con frecuencia hacia una íntima dulzura que, en su última etapa, desembocó en una pintura apasionada y dramática.

La época se presentaba con un aspecto lacrimógeno voluntariamente y a esta norma no escaparon ni siquiera los "scapigliati"; el más notable entre ellos fue Tranquillo Cremona. Los "despeinados" eran un movimiento literario que tenía también sus seguidores en las artes figurativas. Su mayor momento se sitúa en Milán a partir de 1865 y, más que un verdadero programa, era un modo anticonvencional de vida tumultuosa y bohemia que se manifestaba en ruidosas excursiones. Siguiendo las huellas de Piccio, Cremona practicó una pintura difuminada en el claroscuro que le llevó a la evanescencia, con un tipo de pintura particularmente adaptada a resaltar cierto blando sentimentalismo epidérmico. Más







elevado es, a su vez, el arte de su amigo Daniele Ranzoni, quien encubre también la corporeidad de las personas en un revoloteo de pinceladas, pero no las destruye sino que emergen con fuerza y con nobleza del ambiente que las rodea.

Heredero de esta tendencia formal fue el escultor Medardo Rosso, con quien la débil poesía de los "scapigliati" dio un paso hacia adelante y se situó a nivel europeo. Medardo Rosso realizó gran parte de sus esculturas en cera, materia que por su blandura se prestaba muy bien a manifestar los efectos sutiles, gestos y movimientos de su impresionismo plástico. Al quedarse en París se unió a los impresionistas y junto a esos grandes pintores puede presentarse con todo derecho como el único escultor que había interpretado aquellos ideales, mejor que el mismo Rodin, quien, como se verá, siguió un camino distinto.

Silvestro Lega (1826-1895). A la izquierda: La pérgola, *detalle (Milán, Brera). Entre los "macchiaioli" Lega llevó a cabo una pintura rica en notas íntimas a través de pasajes de delicado color. A la derecha, arriba: detalle de* La visita *(Roma, Galería de Arte Moderno). Debajo:* La visita al estudio, *fragmento (Florencia, Galería de Arte Moderno).*

LOS POSTIMPRESIONISTAS

La pintura de Cézanne había demostrado que el impresionismo se encontraba en crisis. Antes aún de que la *Belle Époque* acabase, los artistas advertían los síntomas de su desmoronamiento. El continuo cambio de las modas y los ideales es inherente a los ciclos biológicos de la historia, pues cada generación halla estrecho el camino que sus antecesores han seguido. Pero el cambio que estaba a punto de llegar tenía el cariz de ser algo más que una superación: se trataba de una verdadera revolución. Nunca nos cansaremos de repetir cuánto influyeron en las costumbres y las mentalidades los avances tecnológicos acaecidos a finales del siglo XIX. En lo que respecta a las artes figurativas, basta sencillamente considerar la repercusión que tuvo la fotografía. La crisis del naturalismo, o del verismo si así se quiere llamar, es decir la crisis de un arte que desde siglos tenía como una de sus finalidades imitar a la naturaleza, se aceleraría por la presencia de un medio técnico como la cámara fotográfica que, a pesar de unos límites de imitación discutibles, conseguía realizar algo parecido, y en algunos aspectos superior, a lo que hasta entonces habían hecho los pintores. Pero, aun prescindiendo de estas nuevas aplicaciones técnicas, el verismo estaba en crisis por otros motivos. El siglo XIX, como se ha dicho, presencia un proceso de aceleración del individualismo que caracteriza a la cultura europea: bastaba con insistir en esta dirección para alejarse aún más del dato natural, en perjuicio de lo que el artista hubiese deseado acentuar como propio. Es oportuno al hacer la reseña de este período tomar nota de un movimiento que derivaba directamente del impresionismo. Hablando de Pissarro ya se ha mencionado su adhesión entre 1880 y 1890 al grupo de los puntillistas, quienes habían profundizado desde un punto de vista científico en la búsqueda de esa luz que algunos artistas, como Monet, llevaban en el corazón. Anteriormente los impresionistas hicieron interesantes descubrimientos sobre los colores y su luz, añadiendo a ello la teoría de Chevreul según la cual las sensaciones cromáticas captadas por la retina no se reproducen en superficies de color uniforme, sino en millares de partículas de diferentes colores que luego se unifican en nuestra percepción. Era suficiente restituir a las imágenes su propia naturaleza física y construirlas con numerosos puntos coloreados para que surgiera el Puntillismo, del que Seurat y Signac se convirtieron en sus más destacados protagonistas.

Es difícil averiguar hasta qué punto influyó en Seurat, considerado como el creador de este movimiento, su admiración por la pintura de Ingres y por el ordenado simbolismo de Puvis de Chavannes. De todos modos, sus resultados se insertan en el mismo proceso general de crisis del impresionismo cuyo máximo ejemplo es Cézanne. Por ello, cuando en 1866 Pissarro presionó para que los puntillistas estuvieran presentes en la exposición de impresionistas de París, Monet, Renoir y Sisley prefirieron retirarse. Pero Seurat, que había pintado poco antes una de sus mejores obras, *Domingo de estío en la Grande Jatte*, falleció precozmente —treinta y un años de edad— en 1891. Gran parte del éxito de los puntillistas se atribuyó a su tecnicismo, pero en el arte de Seurat había algo más, por ejemplo la luz absoluta y deslumbrante dentro de la cual los movimientos de las figuras quedaban como paralizados, inmersos en un hechizo estival, consiguiendo además una suprema purificación de la imagen que conduce al espectador a una especie de liberación total. El puntillismo halló seguidores en Italia, donde tuvieron una denominación distinta aunque análoga: divisionistas. El principal fue Segantini, que nació en Trento, se formó en Lombardía y pasó los últimos años de su vida en los Grisones. No obstante, su arte sigue una dirección distinta de la de Seurat, de quien le interesaba sobre todo la purificación geométrica. Segantini, aun





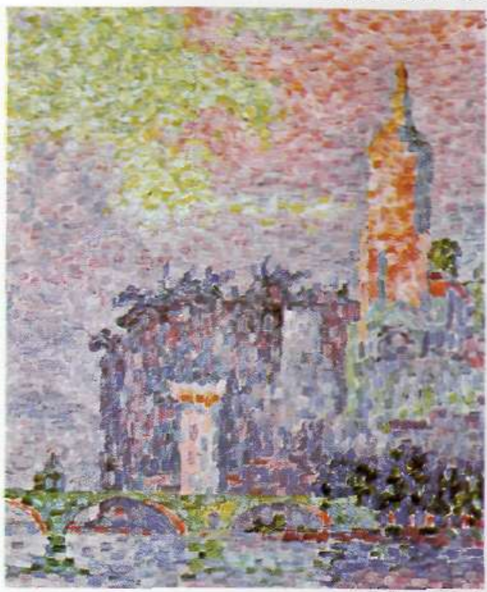


Georges Seurat (1859-1891). A la izquierda: Domingo de estío en la Grande Jatte, *detalle (Chicago, Art Institute). Seurat introduce un orden geométrico que da a sus obras un sentido de calma y de inmovilidad estival. A la derecha, arriba:* Baño en Asnières, *detalle (Londres, National Gallery). Seurat y Signac son los máximos representantes del puntillismo, movimiento que se proponía efectos particulares de luces mediante la descomposición de los colores. Abajo:* Las modistas, *detalle (Zurich, Colección Bührle).*

simplificando los detalles de sus obras, no desea apartarlas de la realidad en que se inspira, que es la de la montaña. Le atraía más bien el simbolismo, al igual que a los demás divisionistas, como Gaetano Previati, por lo que sería más justo incluirlos en dicho movimiento.

Pero para hallar una producción de verdadera categoría es preciso volver la vista a Francia, donde se advierte que la verdadera historia de la pintura del siglo XIX la protagonizan sobre todo unas cuantas personalidades singulares. A medida que el hombre renuncia a las ataduras sociales y basa su vida en el instinto de la libertad, se va sumergiendo en la soledad, que a veces le exige un caro tributo. La historia de Gauguin, Van Gogh y Modigliani, los tres grandes impulsores de la pintura francesa entre el final del impresionismo y el comienzo de la Primera Guerra Mundial, es la de hombres solitarios, llena de amargura.

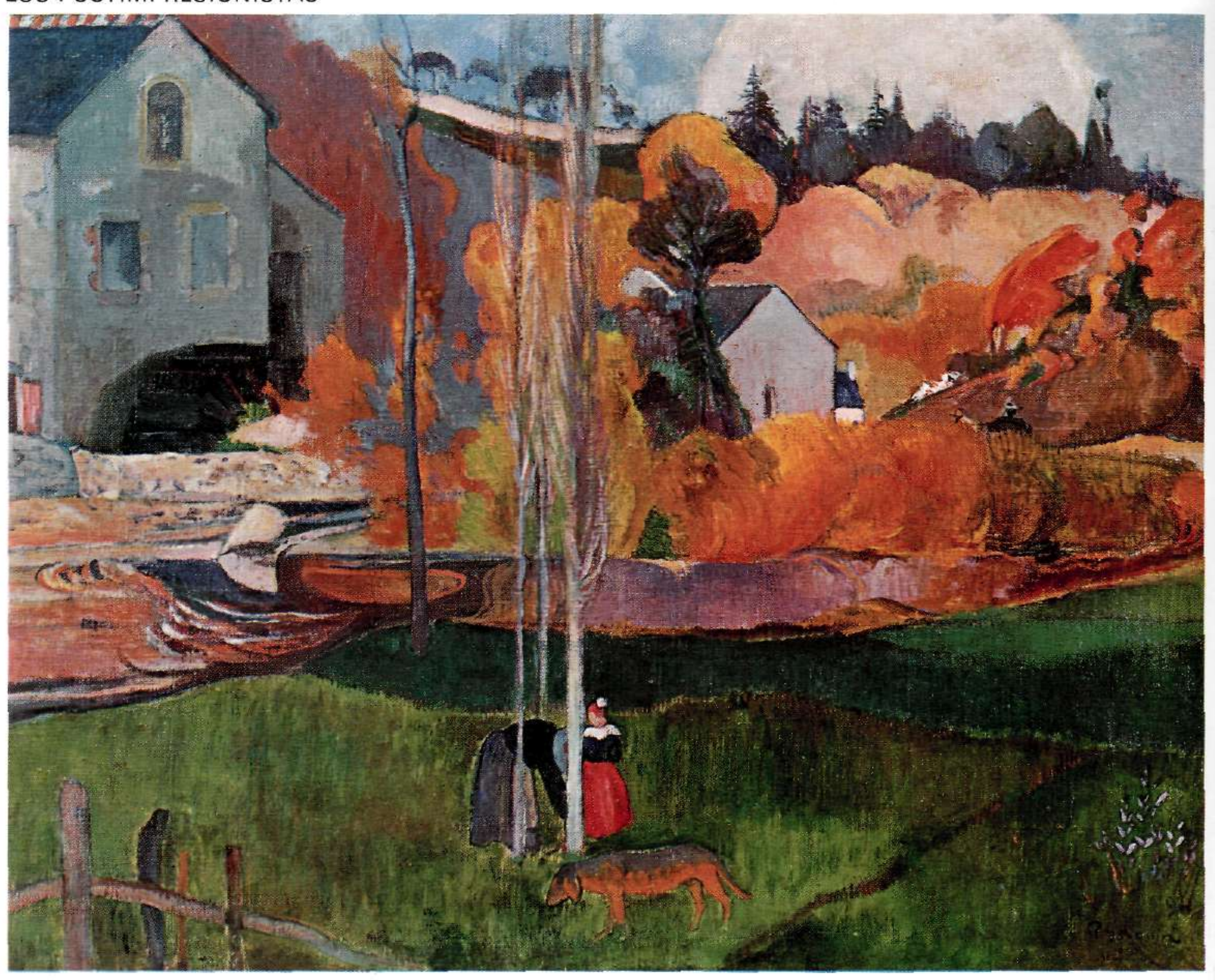
Paul Gauguin nació en París, pero a los tres años lo llevaron a Lima, donde vivían unos parientes de su madre que descendían del virrey del país. Durante el viaje falleció su padre, que era periodista. Ya desde su juventud atrajo a Gauguin la necesidad de evasión, induciéndole a embarcar e incluso haciendo el servicio militar en la marina. Luego pareció resignarse a la vida sedentaria: ingresó en un banco e hizo una rápida carrera gracias a su





Paul Signac (1863-1935). A la izquierda: Saint-Tropez, *detalle (Lieja, Museo de Bellas Artes). La pintura de Signac es más dinámica y descriptiva que la de Seurat y son frecuentes los temas inspirados en el mar. A la derecha, arriba:* El castillo de los papas, *detalle (París, Museo Nacional de Arte Moderno). Abajo:* Castillo de Comblat, *detalle (Lieja, Museo de Bellas Artes).*

instinto para los negocios, se casó con una acaudalada danesa, tuvo varios hijos y en su tiempo libre pintaba. Pero este pasatiempo se hizo cada vez más serio: en 1876 se había expuesto uno de sus cuadros en el Salón de París y desde 1880 participó en todas las exposiciones impresionistas. En 1883 adoptó una decisión radical: dedicarse exclusivamene a la pintura. A partir de entonces comenzaron sus etapas de progresivo aislamiento, abandonando repentinamente París por la más auténtica y primitiva Bretaña. Su estancia allí, tan importante para su pintura, que asume una radical simplificación coherente con su rechazo hacia los compromisos y que se caracteriza por su solemnidad casi religiosa, fue interrumpida en 1887 por un viaje a Panamá del que regresó sumamente experimentado. En París se encontró con Van Gogh, que le siguió hasta la Provenza y en un acceso de locura intentó matarlo. En 1891 Gauguin salió hacia Tahití, pero este viaje no sería definitivo, pues las dificultades lo obligaron a regresar a París, donde residió cierto tiempo. Siguió un último viaje tras el cual jamás pisaría suelo europeo. Caído en la total miseria y enfermo, su vida en Polinesia fue durísima, pues además no le importó enemistarse con los indígenas; llegó incluso a un intento de suicidio. En 1901 se vio obligado a trasladarse a las islas Marquesas, pero siguió sin renunciar a su carácter pendenciero y fue encarcelado. Este episodio acabó con sus fuerzas y el pintor falleció con el único consuelo de un pastor protestante.



Los problemas afrontados por los puntillistas no interesaron a Gauguin, que prefirió aplicar sus colores con relieve y basar la expresividad de sus cuadros en la fuerza intrínseca de los tonos y el elegante arabesco de los contornos. Ya se ha recalcado el carácter casi hierático que su pintura había alcanzado durante su estancia en Bretaña: no podía menos que desarrollarse de idéntico modo en Polinesia. Por otra parte, el amor de Gauguin por la vida primitiva poseía también un valor ético: le atraían la naturalidad y la espontaneidad de los salvajes, que representaban para él la fuerza de un imperativo moral.

Vincent van Gogh, ya mencionado, nació en una aldea del Brabante holandes; su padre, pastor protestante, lo había encauzado hacia el comercio de obras de arte junto a su hermano Théo. Fue así como el joven residió en La Haya, Londres y París interesándose cada vez más en la pintura y dedicando mucho tiempo a visitar museos hasta que en 1876 tomó la decisión de abandonar su trabajo. Inició un período agitado y con diversidad de trabajos, lecturas y frecuentes crisis religiosas que culminaron con su acción de apostolado en el Borinage, lóbrega región hullera. De allí salió físicamente maltrecho y decidió dedicarse sólo a la pintura, en la que ya había ofrecido muestras interesantes describiendo las fatigas y la miseria de los marineros.

Aunque su vocación ya era clara, no cesaban sus inquietudes, ahora en el aspecto

Paul Gauguin (1848-1903). En esta página: El molino David *(París, Louvre), pintado en el período transcurrido en Bretaña, primera etapa en su búsqueda de un mundo auténtico y primitivo. En la página de al lado:* Nafea Faaipoipo *(Basilea, Kunstmuseum), obra típica de la época del pintor en Polinesia. Gauguin sintió la atracción de la vitalidad indígena y su misterio.*



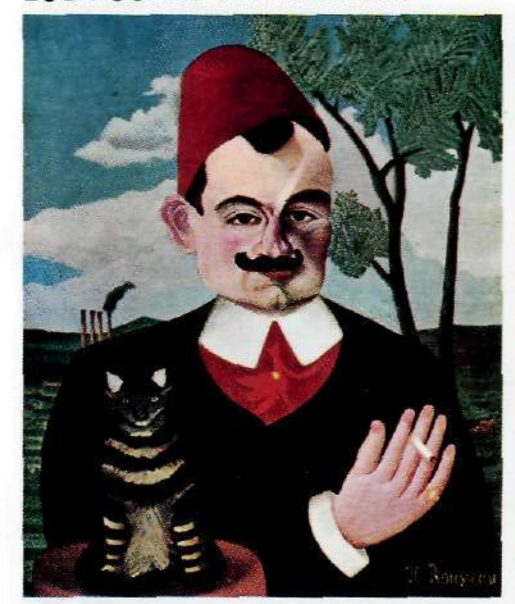


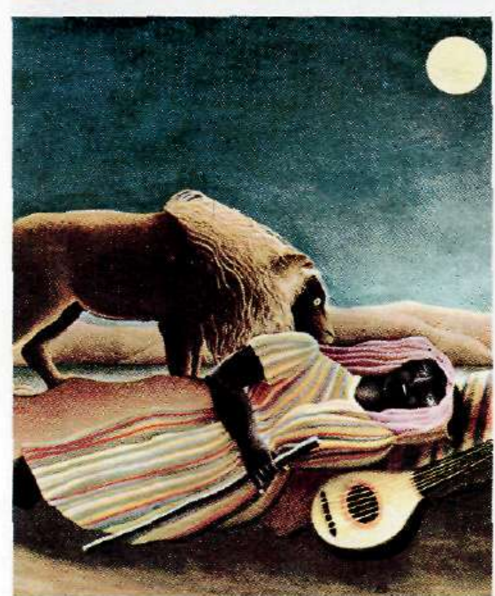
Vincent van Gogh (1853-1890). A la izquierda: El hombre de la oreja cortada, *detalle (Londres, Courtauld Institute); es un autorretrato del pintor tras haber intentado asesinar a Gauguin. A la derecha:* Flores en un vaso azul, *fragmento (Holanda, Museo Kröller-Müller). En la página de al lado:* Paseo al anochecer, *detalle (Museo Kröller-Müller). En sus últimas obras Van Gogh imprime un ritmo excitado, llegando la tensión de su arte a una transformación visionaria de la realidad.*

sentimental; convivió durante cierto tiempo con Christine, mujer de vida ligera, y luego tuvo relaciones amorosas trágicas con una vecina que estuvieron a punto de provocar el suicidio de la mujer enamorada. Cambió más veces de residencia hasta que halló un poco de paz en París, donde volvió a encontrarse con Théo, el hermano a quien estuvo siempre ligado por un profundo afecto, como testimonia un largo y esclarecedor epistolario. En esta ciudad tuvo oportunidad de conocer a artistas como Gauguin, pero sobre todo recibió el impulso decisivo para dar a luz su talento. La tristeza de la época del Borinage no podía sobrevivir en contacto con el brío parisiense, por lo que el espíritu de Van Gogh se iluminó. Un rayo de alegría, aunque febril, le había vivificado su ansiedad.

En 1888 marchó a la Provenza, atraído por la presencia de su amigo Gauguin y por el esplendor de la luz del sur que tanto le exaltaba. Pero la convivencia entre ambos fue imposible dado el carácter receloso y pendenciero de Van Gogh. Un día éste persiguió a Gauguin con una navaja de afeitar para matarlo. Este último, según lo cuenta en su autobiografía —*Noa Noa*—, tuvo un presentimiento y se volvió a tiempo: Van Gogh desistió, regresó a su habitación y se cortó él mismo una oreja como castigo. El episodio lo atestiguan algunos de sus autorretratos en los que aparece con esa parte de la cara vendada. Pese a ser la más grave, no fue ésta la única prueba de desequilibrio, por lo que se internó al







artista en un hospital siquiátrico. En esta última fase de su vida alternó momentos de lucidez con otros de locura, pintando cuando estaba en sus cabales algunos cuadros de ansiosa intensidad, hasta que en la última crisis se le paró el corazón. Tan atormentada existencia tuvo naturalmente repercusión en su arte: toda la pintura de Van Gogh está invadida por una tensión que en su última fase llega a los límites del paroxismo. Pero lo que la engrandece no es sólo la fuerza emotiva emanada de la intensidad del dibujo y del color, sino también la suprema energía con que el artista controla la carga destructiva que late en su interior, tal vez ardiente de entusiasmo o acaso impaciente de desesperación. Sus creaciones no son las de un loco, sino las de un hombre que sufre y se exalta hasta los límites de la locura.

Henri de Toulouse-Lautrec nació del matrimonio de dos primos. Su padre Alfonso, hombre despreocupado, contaba con antepasados de la época de las Cruzadas; la madre era, por el contrario, severa y religiosa y con su fuerza de ánimo supo siempre servir de apoyo a su hijo en los momentos más atormentados.

Toulouse-Lautrec vivió su infancia en el castillo de sus progenitores en Albi, gozando del bienestar que su condición y la libertad de la naturaleza le ofrecían. En 1873 la familia se trasladó a París y Henri comenzó estudios con resultados prometedores, pero dos años más tarde hubo de continuarlos en privado dada su precaria salud. Fue entonces cuando una

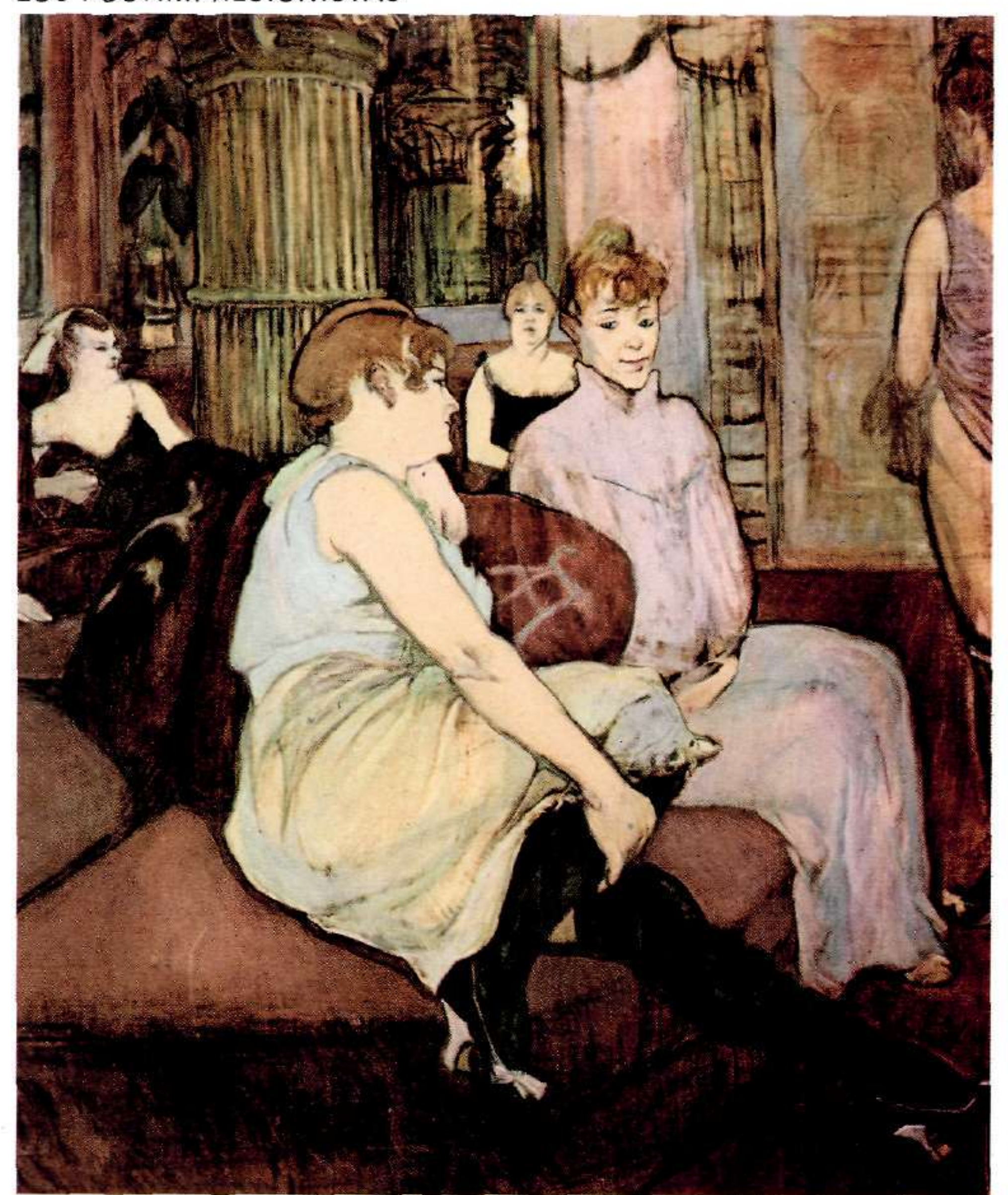
Henri Rousseau (1844-1910). A la izquierda, arriba: Retrato de Pierre Loti, *detalle (Zurich, Kunsthaus). Abajo:* Gitana dormida, *detalle (Nueva York, Museo de Arte Moderno). El aduanero Rousseau logra imprimir a sus obras una simplicidad elemental, una encantadora sensación de cuento de hadas. A la derecha:* Jungla con monos, *detalle (Nueva York, Colección Wertheimer). Su mundo ingenuo y fantástico fue admirado por los cubistas y por todos aquellos que buscaban en la pintura una nueva dimensión poética.*

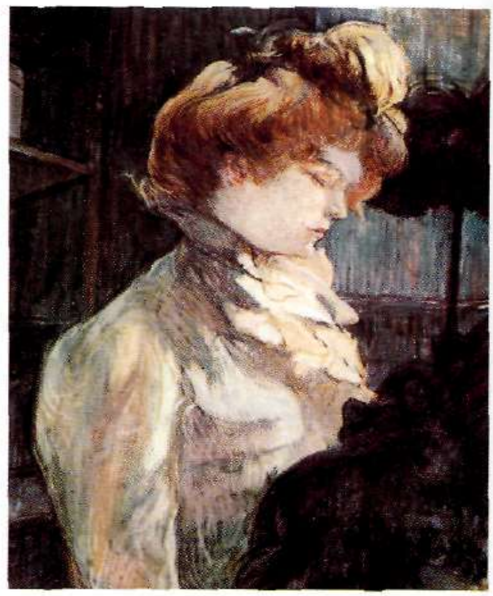




Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). A la izquierda, arriba: Boceto para la revista Blanche, *detalle (Museo de Albi). El pintor dedicó parte de su producción a los* affiches. *Abajo:* Yvette Guilbert *(Moscú, Museo de Arte Occidental) es uno de los retratos que hizo Toulouse-Lautrec de las* vedettes *de la época. A la derecha:* El diván japonés, *fragmento (Nueva York, Museo de Arte Moderno).*

grave mutilación trastornó radicalmente su vida: en dos accidentes se rompió ambos fémures y pese a las intervenciones quirúrgicas y las curas largas y dolorosas se llegó a la conclusión de que sus piernas ya no crecerían. Así pues, la que hasta entonces era una simple actitud, su pasión por el dibujo, se convirtió en el principal consuelo de su vida. Contó con varios maestros y progresó rápidamente. Entre 1886 y 1897 habitó en un apartamento de Montmartre que se convirtió en el centro de sus experiencias. La gente de este barrio, que vivía al margen de la sociedad parisiense, atrajo todo su interés. Él también vivía ajeno a esa sociedad debido a su físico, buscando distracción y consuelo en los numerosos lugares donde se ofrecía un poco de diversión y de olvido: cafés, teatros y cabarets, a lo que se añadirían más tarde los acontecimientos deportivos. Este mundo, construido con el artificio de la ilusión y formado generalmente por marginados y que no era sino un simple episodio de la gran ciudad, se convirtió para él en la razón de su amarga existencia, por lo que sus obras tienen siempre algo de irónico y anecdótico y al mismo tiempo de angustioso y trágico. Estaba disponible para todo: la redacción propagandística de los manifiestos, la preparación de programas teatrales o a los millares de esbozos en los que recogía sus impresiones como espectador realizadas con rapidísimos dibujos sobre el fondo coloreado del cartón. Pero estas experiencias, febrilmente vividas, no le bastaban y buscó refugio en el





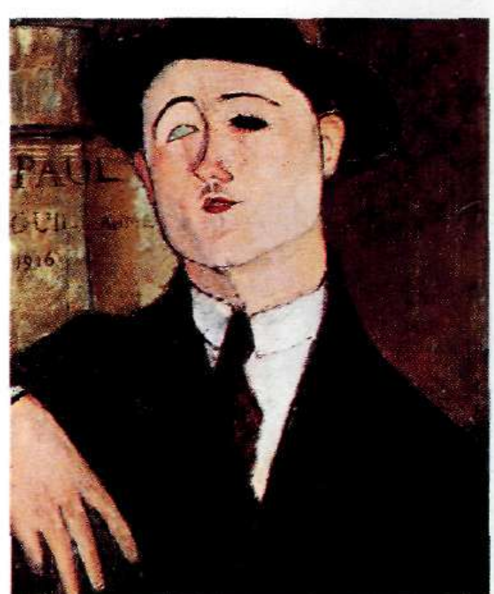


Toulouse-Lautrec. A la izquierda: Salón de la Rue des Moulins, *detalle (Museo de Albi). Los prostíbulos constituyen uno de los temas más frecuentes en el pintor. A la derecha, arriba:* La modista Mademoiselle Morgain, *detalle (Museo de Albi). Las notas de exquisitez alternan en el arte de Toulouse-Lautrec con apuntes de un realismo a veces grotesco. Abajo:* Muchacha en la mesa, *detalle (Amsterdam, Fundación Van Gogh).*

alcohol. En 1899 fue internado en una clínica en Neuilly. Después de tres meses de penosa inactividad se le dio de alta, pero cayó de nuevo en el vicio y murió aquejado de una parálisis, en brazos de su madre, en septiembre de 1901, con sólo treinta y siete años de edad.

Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec... El arte parece representado en este momento por hombres que viven fuera de las normas sociales, de lo cual no es excepción Henri Rousseau, aunque su vida parezca la más normal de todas: la de un aduanero. Trabajó en efecto en las aduanas de París desde 1871 tras una juventud poco conocida en la que no debieron de faltar las aventuras, entre ellas la de hacer voluntariamente un largo servicio militar para huir de la acción legal ejercida por un abogado para quien había trabajado en Angers. Es casi seguro que no estuvo en México a las órdenes de Maximiliano, como creía Apollinaire, gran admirador suyo, ni como sugieren los bosques tropicales que aparecen en su pintura. Tal vez Rousseau quiso sencillamente introducir en el relato de su vida un elemento exótico y las plantas tropicales las había visto en los invernaderos de París o en alguna revista ilustrada. Su mundo, en efecto, parece que jamás rebasó los paseos dominicales y su pintura conservó hasta el final una profunda ingenuidad recreativa. Pero esto no impidió que en aquellos espacios pudieran agigantarse los sueños que transformaban su modesta realidad de simple empleado en una deslumbrante epopeya, así





Amadeo Modigliani (1884-1920). A la izquierda: Muchacha de cabellos negros, *fragmento (Milán, colección privada). Los rostros alargados del pintor, su ensoñadora elegancia y su sensibilidad representan una de las expresiones más profundas del arte del siglo XX. A la derecha, arriba:* Gitana, *detalle (Washington, National Gallery). Abajo:* Paul Guillaume *(Milán, Galería de Arte Moderno).*

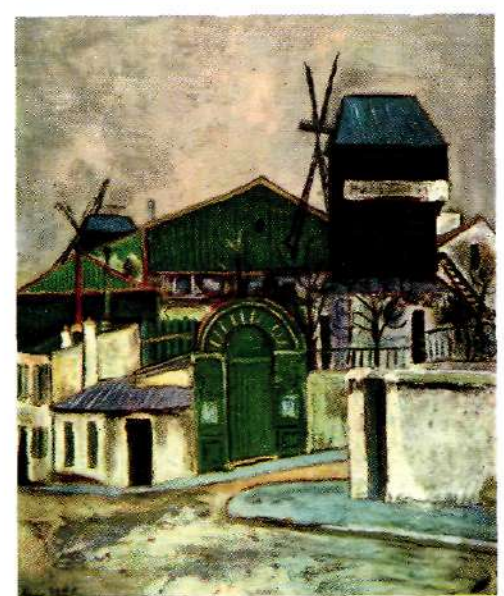
como su afición no excluía una profunda conciencia formal, sobre todo en lo concerniente al color. En 1893 vivía en una pensión y para lograr sus escasos estipendios daba lecciones de solfeo y de violín. Gozó de la amistad de Picasso y de otros hombres sobresalientes. Eran ya muchos por entonces los que sentían la necesidad de purificación y recuperación de esa inocencia que emanaba de sus cuadros, pero sus mejores obras, como la *Gitana dormida* o *La encantadora de serpientes* ofrecen algo inimitable: la misteriosa presencia de la poesía en un repertorio de asuntos triviales.

Otro artista solitario fue Amadeo Modigliani. Nacido en Liorna de una familia de origen judío, había comenzado a pintar siguiendo la huella de los divisionistas. Su formación artística se decidió sin embargo en París, adonde llegó en 1906. Pronto destacó no sólo por su arte, sino también por su personalidad: tenía ademanes señoriales y su rostro era pálido y melancólico, por su endeble salud. Aunque confortado por el afecto de los amigos, especialmente el polaco Zborowski, y la dedicación de su esposa, que se mató al día siguiente de morir Modigliani, el artista no consiguió encauzar su vida desordenada y fue arrancado tempranamente de este mundo por la enfermedad a los treinta y seis años.

La influencia del arte negro, su encuentro con el escultor cubista Constantin Brancusi y el contacto con el modernismo y con el simbolismo le condujeron a una interpretación de la









Maurice Utrillo (1883-1955). A la izquierda, arriba: Bernot, *fragmento (colección privada). El artista fue intérprete incansable de un Montmartre desierto visto con los ojos curiosos y tristes de un vagabundo. Su pintura conserva aún la riqueza cromática de los impresionistas. Abajo:* El molino de la Galette *(París, colección privada). A la derecha, arriba:* Rue Saint-Vincent *(Ginebra, colección privada). Abajo:* Rue des poissoniers *(París, colección privada).*

realidad, especialmente de la figura humana, absolutamente original y basada en una línea de contorno amplia, elegante y sensible, dentro de la cual la corporeidad se diluía para dar lugar a superficies de colores frágiles, ansiosos y palpitantes. Le era posible así obtener, como nadie lo había hecho, toda la delicadeza interior de sus figuras, su infinita gracia y al propio tiempo su profundo dolor.

Ese interés por la figura, que es el tema que cultivó esencialmente, le fue dado por su doble personalidad artística. Los años que se dedicó a esculpir bajo la influencia de Brancusi, a quien conoció en 1909, y bajo cuya guía penetró en los caminos de la escultura, le adiestraron en el conocimiento de las formas simples y espontáneas de las tallas primitivas. Ese influjo lo aplicó a la pintura al dedicarse nuevamente a ella, donde mostró su otra personalidad, a comienzos de la Primera Guerra Mundial. Sus pinceles plasmaron sobre la tela aquella claridad y sencillez que había sabido alcanzar en la talla directa de su escultura. De esa doble vivencia artística surge la temática casi exclusiva de Modigliani: la figura, sea en el desnudo femenino o en el retrato.

SIMBOLISMO Y MODERNISMO

La gran corriente naturalista, que hasta ahora hemos seguido a través de todo el arte del siglo XIX y que triunfó con los impresionistas, constituye sólo un aspecto de la cultura figurativa del siglo. Ya hablando de los continuadores del impresionismo como Gauguin y Van Gogh hemos advertido la presencia de otros elementos que afloran en su arte.

A finales del mismo, un gran movimiento internacional que tomará varios nombres según el país en que se desarrolle —Art Nouveau, Jugendstil, Liberty, Modern Art, etc.— y que en español se conoce como Modernismo, determinó un lenguaje común en el que todos los artistas participaron en mayor o menor medida, enlazando sus orígenes y su desarrollo con otro importante filón de la cultura del siglo XIX, el Simbolismo.

Este último, como movimiento, ocupó los últimos decenios del siglo y, al igual que otras manifestaciones culturales de naturaleza compleja, se comprometió en un programa que tuvo una base esencialmente literaria. No obstante, es indudable que sus raíces profundizan más en el tiempo y tienen sus fuentes en los propios orígenes del romanticismo.

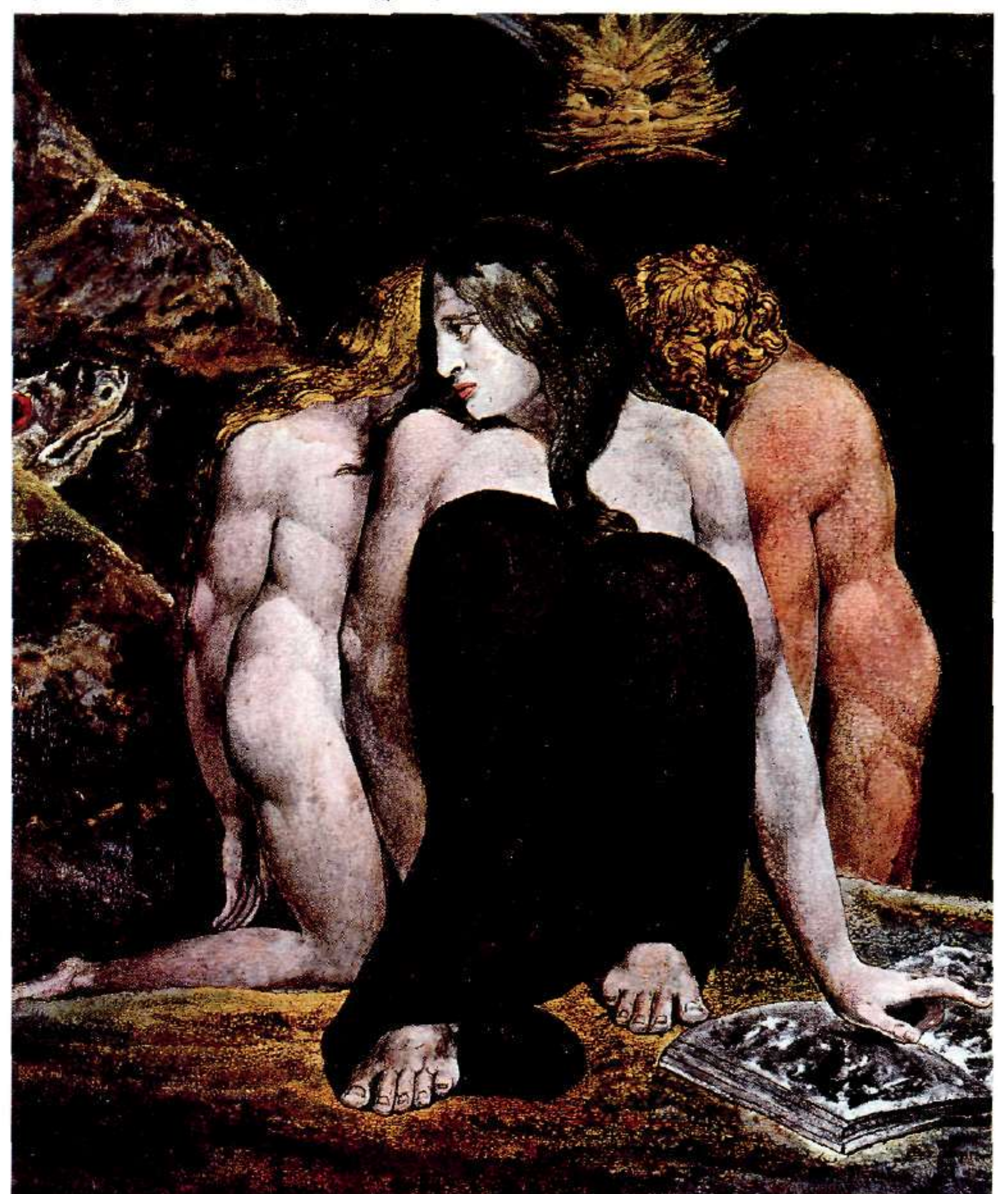
Un pintor como el alemán Caspar David Friedrich, fallecido en 1840, no se puede definir como simbolista, pero su solitario romanticismo, dedicado a describir el impresionante espectáculo de los bosques de Pomerania, las montañas Harz y las costas del mar del Norte, posee gran riqueza de significados simbolistas.

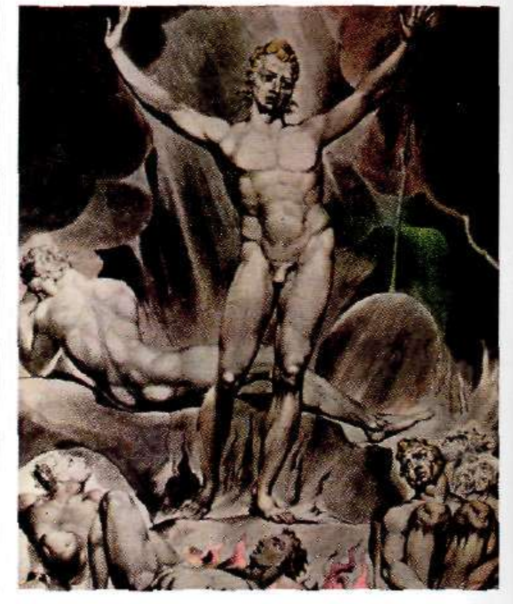
No es casual que al iniciar la descripción del simbolismo se hable de un artista alemán. El arte de su país tenía en este sentido una tradición particular a comienzos de la Edad Media y siempre gustó de poner en evidencia los complejos problemas de la vida interior. Fue esta necesidad la que movió a los románticos a rechazar el neoclasicismo y condujo a un grupo de artistas alemanes a Roma entre 1810 y 1825, católicos y conversos al catolicismo, para reunirse en una congregación que tuvo su sede en el claustro de San Isidoro alla Trinità, llevando una vida ascética y vistiendo hábitos harapientos, por lo que el pueblo les dio el nombre de Nazarenos, con el cual han pasado a la historia del arte.

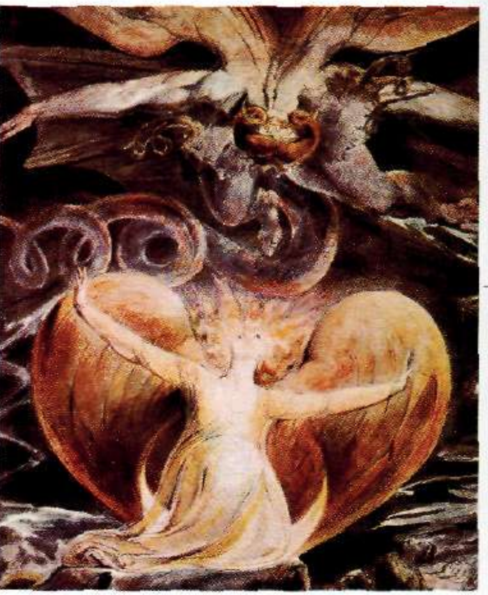
Su gran impulsor fue Friedrich Overbeck y su programa se basaba en su oposición al neoclasicismo, considerado pagano, inspirándose en la pintura italiana del *Quattrocento*. Los resultados en el plano artístico estaban condicionados por el error de fondo en que cayó gran parte del romanticismo, o sea sustituir simplemente un programa pero sin cambiar radicalmente sus fundamentos inspiradores; el arte de los Nazarenos siguió siendo, a su modo, academizante, pero el movimiento era muy sintomático e indicaba un rumbo que unos decenios más tarde, aunque con distintos motivos, seguirían los prerrafaelistas ingleses.

Refiriéndonos a Inglaterra, no es posible hablar del tema sin mencionar la figura de William Blake, poeta y pintor que en la coincidencia de ambas actividades configura un tipo de artista que será frecuente en la historia del simbolismo. Blake fue poeta de notable relieve, que inventó nuevas métricas; sus principales obras literarias se sitúan a finales del siglo XVIII. Su producción, basada en un misticismo visionario, constituyó el precedente más significativo del movimiento de los prerrafaelistas.

También éstos se agruparon en una congregación, aunque privada del carácter místico de los Nazarenos, y se opusieron al academicismo predicando un retorno a la naturaleza, como juzgaban que habían hecho de forma ejemplar los pintores italianos del primer Renacimiento y el propio Rafael, de quien tomó nombre el movimiento. Su pintura era muy detallada (los pintores del *Quattrocento* eran, en efecto, muy meticulosos) y su color





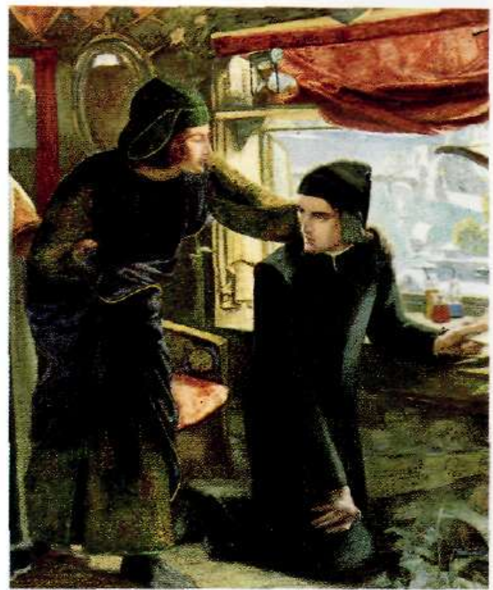


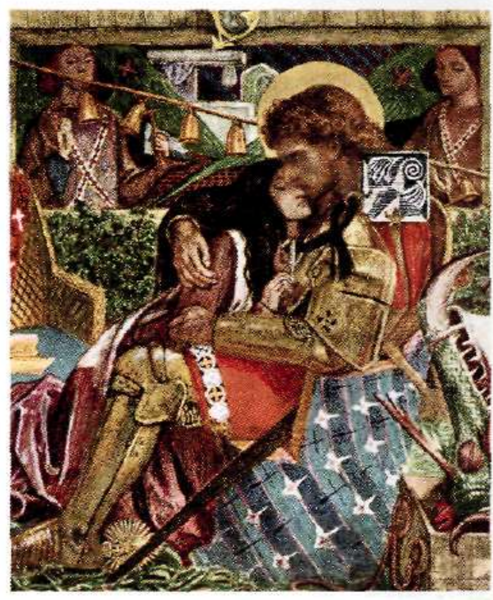
William Blake (1757-1827). A la izquierda: El sueño de una noche de verano, *detalle (Londres, Tate Gallery). Blake es el más interesante precursor del simbolismo. A la derecha, arriba:* Satanás despertando a los ángeles rebeldes, *fragmento (Londres, Museo Victoria y Alberto). Blake, que además era poeta, ofrece una producción abundante en sugerencias literarias. Abajo:* El dragón rojo, *detalle (Washington, National Gallery).*

brillante como el esmalte. El movimiento se inició en Londres en 1848 y no tuvo gran duración, pero desempeñó un importante papel en la evolución de la cultura inglesa. Su principal intérprete fue un artista de origen italiano, Dante Gabriele Rossetti, también pintor y poeta, y los temas tratados poseían un indudable carácter romántico. En el movimiento participó también William Morris, otra figura esencial de quien pronto nos ocuparemos y que tuvo el apoyo de John Ruskin, escritor y crítico que desempeñó una primordial función en la revalorización crítica del arte del Medievo, considerado durante largo tiempo como un período oscuro y en su última fase sólo como preparatorio del movimiento renacentista.

Ruskin estableció contacto con los prerrafaelistas con motivo de una exposición de éstos en Londres, en Park Street, en 1851. La figura de Ruskin es importantísima para comprender la postura que estaba adoptando una parte de la sociedad inglesa en lo referente a la producción industrial. Inglaterra, como se sabe, había sido el primer país europeo en crear una estructura industrial, sufriendo por primera vez todas las repercusiones en el plano social, ecológico e incluso estético. En este último aspecto, Ruskin y Morris hicieron observar cómo la industria había hundido al artesanado, sustituyendo la creación artística y personal de este último por un producto trivial, absolutamente anónimo,







Dante Gabriele Rossetti (1828-1882). A la izquierda: Raquel y Lía *(Londres, Tate Gallery). Este pintor es el máximo representante de los prerrafaelistas en Inglaterra. A la derecha, arriba:* El sueño de Dante, *detalle (Oxford, Museo Ashmolean). También los prerrafaelistas mantuvieron estrechas relaciones con la literatura. Abajo:* San Jorge y la princesa, *detalle (Londres, Tate Gallery).*

dirigido sólo a contentar el mal gusto que iban adquiriendo las nuevas clases sociales, como la obrera, que no veían otro horizonte que el mundo del consumo. El remedio sólo podría ser uno: restituir al producto industrial la dignidad artesanal.

Ruskin y Morris odiaban sin reservas a la máquina, radicando en ello el límite de su pensamiento y de su obra de propaganda, pero la eficacia de su intervención fue enorme.

También Morris era escritor y, además, artesano. Fundó junto con Edward Burne-Jones una sección prerrafaelista en Oxford, pero su actividad se hizo más incisiva tras casarse, cuando se hizo construir por el arquitecto Webb la llamada Casa Roja, un ejemplo de decoración estudiada con los nuevos criterios de valoración artesanal, y cuando fundó un estudio de decoración, la llamada Morris Marshall Faulkner and Co., que producía de todo: muebles, alfombras, tejidos, vidrieras y papel para empapelar. En 1881, cuando el estudio se trasladó a Merton Abbey, en el campo, ya era famoso en Inglaterra y en los años posteriores comenzaría a conocerse también en el continente. Morris compaginaba su labor artística con su fe en la doctrina del socialismo y fue esto lo que le produjo, debido a su generosidad, mayores desilusiones, conduciéndolo en su madurez a posiciones más moderadas. Su obra más destacada fue la fundación en 1888 de las *Arts and Crafts*, un movimiento que pretendía exaltar a cotas más elevadas la calificación artesanal de los objetos utilitarios.



Edward Coley Burne-Jones (1833-1898). A la izquierda: Ángel músico, *detalle (Londres, colección privada). En la pintura de algunos prerrafaelistas ya se advierten los inicios del modernismo. A la derecha:* El pelícano, *detalle (Birmingham, Gallery).*

Las líneas dedicadas a Morris dan la impresión de que el artista tenga poco que ver con el simbolismo, pero hay que tener presente que el gusto en el que basaba su actividad artesanal derivaba en gran parte de las raíces prerrafaelistas, por lo que estaba profundamente impregnado de un indefinido idealismo místico en el que persistían claros y persuasivos elementos de naturaleza simbólica. Este tipo de producción, que fue más tarde comercializada por Arthur Lasenby Liberty y se convirtió en uno de los vehículos de difusión del modernismo, se había elaborado según las premisas organizadoras y culturales establecidas por Morris.

Su mensaje arraigó pronto en el continente y naturalmente en el país que por su intenso desarrollo industrial ofrecía mayor afinidad con Inglaterra: Bélgica. En 1895 el arquitecto Henri van de Velde construía su propia casa en Uccle, cerca de Bruselas, diseñando para ella objetos según el ejemplo de Morris. Van de Velde había comenzado su actividad como pintor, pero fueron la arquitectura y la decoración los campos que lo absorbieron definitivamente. En 1898 fundó en Uccle con dos socios un laboratorio para las artes aplicadas, lo que constituía una equivalencia del ejemplo inglés. En 1906-1907 construyó la sede de la Kunstgewerbeschule en Weimar, preludio de lo que sería la Bauhaus de Walter Gropius, noble intento de llevar el arte al plano de la industria y viceversa.



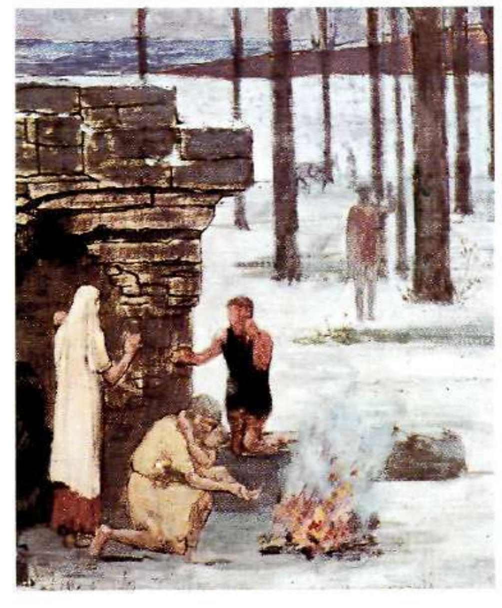
Gustave Moreau (1826-1898). A la izquierda: La danza de Salomé *(París, Museo Moreau). Este artista fue, junto con Redon, el mayor exponente del simbolismo en Francia. Su pintura abunda en sugerencias literarias y oníricas. A la derecha: Odilon Redon (1840-1916):* El árbol rojo, *detalle (colección privada). El arte de Redon presenta alusiones misteriosas y fantásticas que preceden al surrealismo.*

En 1893, dos años antes de que Van de Velde edificara su casa en Uccle, Víctor Horta construía su famosa residencia Tassel en la calle Turín de Bruselas, que se considera como el nacimiento del estilo modernista en arquitectura. Contaba esta casa con una fachada que daba a una calle bastante estrecha, de ahí la necesidad de recibir la máxima luz frontal y de adaptar la planta al exiguo espacio disponible. El arquitecto resolvió el problema del modo más funcional empleando un material, el hierro colado, que hasta entonces jamás se había usado para las viviendas particulares, y realizando el conjunto según los elegantes motivos de la decoración modernista.

Durante el siglo XIX se asiste en la arquitectura a un curioso fenómeno: decoración y técnica siguen dos caminos totalmente diferentes y al lado del arquitecto surge una nueva figura, el ingeniero. Mientras el arquitecto, formado en las academias tradicionales, estuvo arraigado durante muchas décadas en el eclecticismo, en la revalorización de los estilos del pasado tan peculiar de la sociedad del siglo XIX, el ingeniero se adaptaba por el contrario al desarrollo de las nuevas técnicas que maduraban rápida y revolucionariamente.

La aplicación de estructuras metálicas en los edificios e incluso su empleo integral indican el camino predilecto de la edificación del siglo. Tales estructuras se iniciaron en Inglaterra, desde donde los nuevos métodos se difundieron pronto por el continente, pero





Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). A la izquierda, arriba: El pobre pescador, *detalle (París, Louvre). Puede considerarse a este pintor como el máximo representante del academicismo francés; su arte, de temática rica en elementos simbólicos, influyó poderosamente en la pintura de fines de siglo de su país. Abajo: detalle de* Invierno, *de la serie de* Estaciones *del Petit Palais. A la derecha:* Muchachas a orillas del mar, *detalle (París, Louvre).*

con una indudable limitación que permitía su aplicación sólo en construcciones nuevas como pabellones para exposiciones, grandes almacenes o construcciones totalmente excepcionales como la torre Eiffel, pero era rechazada en la arquitectura privada. La casa Tassel rompía este prejuicio, por lo que es comprensible la importancia revolucionaria que tuvo en la historia de la arquitectura.

El origen y la difusión del modernismo aparecen pues ligados a los objetos de uso común dentro de los edificios y a su decoración, por lo que es lógico que sus principales protagonistas fueran arquitectos. Éste es también el caso de la Secesión Vienesa, movimiento que hizo triunfar el modernismo en Austria y que registra el nombre de arquitectos como Otto Wagner y Joseph Olbrich. El fundador de esta corriente fue sin embargo un pintor, Gustav Klimt. Había comenzado como decorador en una sociedad iniciada junto con su hermano: Klimt también llevaba en su arte experiencias artesanales y posteriormente lo demostraría en sus obras por medio de una refinada sensibilidad por la materia. El movimiento de la Secesión fue creado en 1898 y dos años más tarde Klimt, que era su presidente, exponía la primera de las alegorías que le habían encomendado para la Universidad. La crítica le fue muy hostil y esta clara aversión se manifestó asimismo en las dos alegorías siguientes, hasta el punto de que el artista, deprimido, abandonó el encargo.



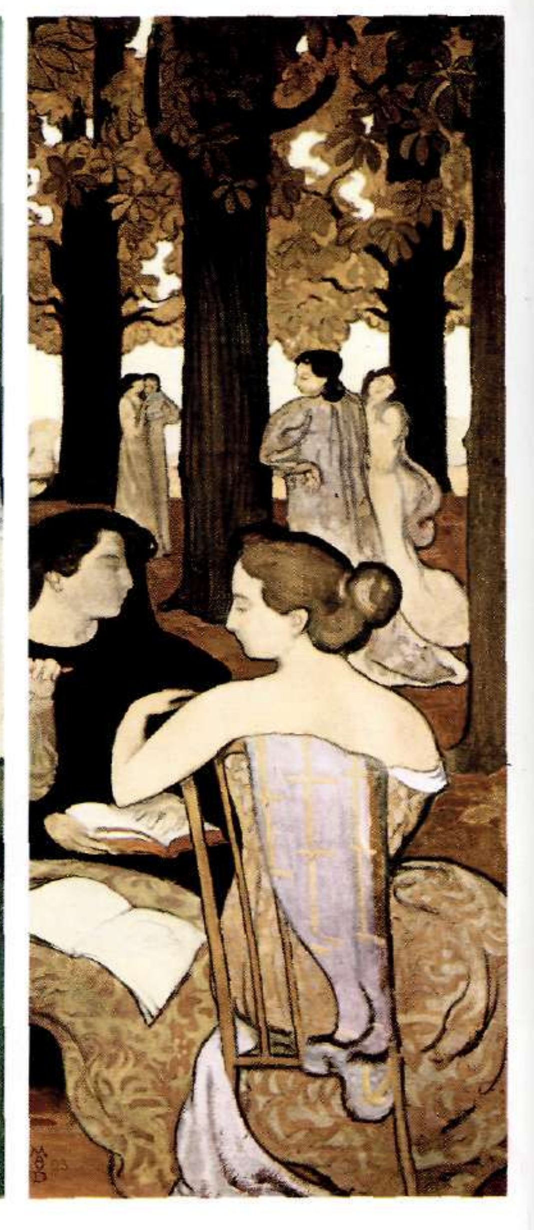
Giovanni Segantini (1858-1899): Pastos de primavera *(Milán, Galería de Arte moderno). Este pintor es uno de los más destacados divisionistas italianos, movimiento equivalente al de los puntillistas. Muchas de sus obras están inspiradas en el ambiente de la montaña, del que supo captar su solemne primitivismo y en el que aparecen asimismo elementos simbólicos inspirados en la grandiosidad de la naturaleza.*

En 1905 el ala más radical de la Secesión, que se agrupaba en torno a Klimt, se apartaba del movimiento por las discrepancias surgidas contra la mayoría favorable a un arte más naturalista, mientras Klimt se encaminaba hacia una idealización simbólica. Fue pintor sumamente elegante, intérprete de una femineidad sofisticada y de preciosa sensualidad.

Poco antes de los inicios de la Secesión Vienesa, la fundación en 1895 de la revista *Pan*, en Alemania, y en 1897 de la revista *Jugend*, señaló el comienzo del *Jugendstil*, el modernismo alemán, que tuvo en Munich y Berlín sus mayores centros. En Munich uno de los principales exponentes de la corriente fue el pintor de origen suizo Ferdinand Hodler. A través de sus paisajes montañosos y la representación de los hombres desnudos que los habitaban, Hodler quería exaltar la fuerza de la voluntad humana, separándola de la sensualidad del decadentismo e insertándola en un marco de gravedad e inmensidad cósmicas; su intento corría todos los peligros de la retórica en que cayeron tantas derivaciones conformistas del género, pero el pintor siempre supo expresarse con gran dignidad.

Este panorama del simbolismo nos conduce inevitablemente a Francia, donde la visión del siglo sería incompleta si no se mencionase la figura de Puvis de Chavannes, que



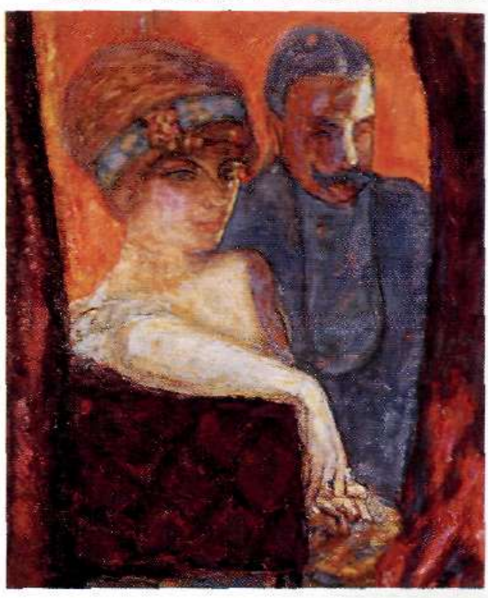


representaba la parte academizante de la cultura de su país. Era un hombre inteligente y amigo de los impresionistas; a la muerte de Manet fue uno de los promotores de la suscripción para recuperar el cuadro *Olimpia*, que había sido adquirido por el Estado. Fue en Italia donde se decidió la vocación artística de Chavannes, descendiente de una familia noble y que se había inscrito en la facultad de Ingeniería. Gozaba de gran consideración y se le encomendaron importantes obras públicas. Tenía un concepto muy severo del arte y se prestaba no sólo a las grandes composiciones, sino que procedía a una minuciosa simplificación en la que se reflejan una vocación purista y un rigor análogos a los alcanzados por los prerrafaelistas. Su simbolismo nace de estas raíces y se encamina a significados no carentes de valores morales, a los que fueron tan sensibles Cézanne y Gauguin.

Una relevante figura del simbolismo francés fue Odilon Redon que, sin ser un escritor, estuvo ligado a la literatura al ilustrar textos de Flaubert y Baudelaire y nutrir su arte de numerosos motivos literarios. Durante un largo período se dedicó sobre todo a la litografía y sólo a partir de 1890 fue apoderándose de su producción la pintura. Su arte fue apreciado especialmente en Bélgica y Holanda, naciones a las que asociaba su amor a Rembrandt y donde tuvo aceptación su temática surrealista y fantástica que en estos países había gozado de tan gran difusión.

Maurice Denis (1870-1945). A la izquierda: Árboles verdes, *detalle (Saint-Germain-en-Laye, Colección Dominique Denis). A la derecha:* Las Musas, *fragmento (París, Louvre). Este pintor, alumno de Moreau, es con Bonnard y Vuillard un típico representante del grupo de los* nabis. *Su arte, frecuentemente inspirado en un simbolismo místico, posee la elegancia decorativa peculiar del modernismo y está compuesto por superficies planas como si estuvieran incrustadas.*







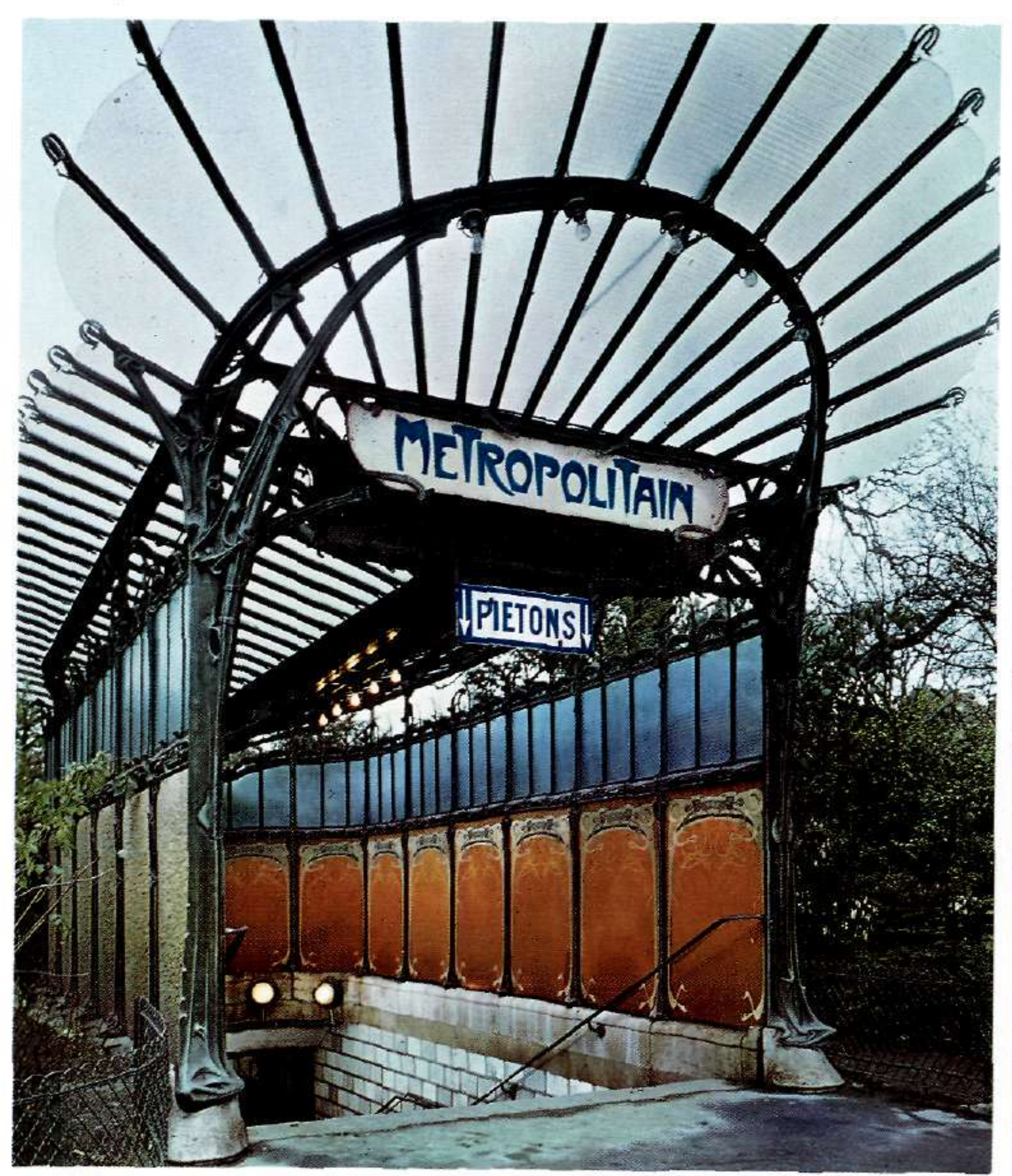
Pierre Bonnard (1867-1947). A la izquierda: El comedor de Le Cannet, *fragmento (París, Museo Nacional de Arte Moderno). Si Maurice Denis fue al principio la figura sobresaliente del grupo de los* nabis, *posteriormente Bonnard y Vuillard se convirtieron en sus representantes más válidos. Su pintura, rica en colores y equilibrio, está absorbida por los temas de la vida íntima, familiar. A la derecha, arriba:* En el palco, *detalle (París, Colección Bernheim Jeune). A la derecha, abajo:* Los gatos, *fragmento.*

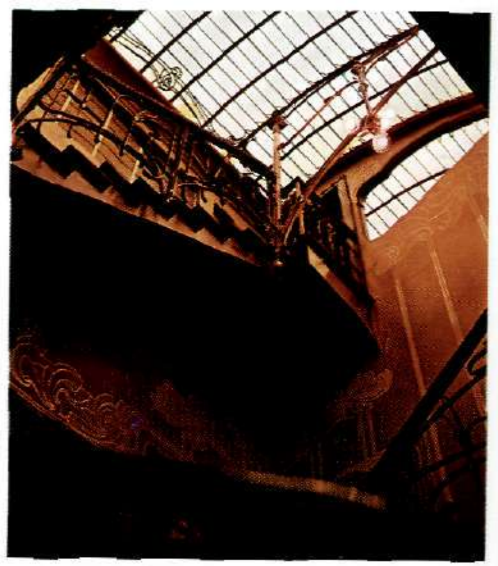
El artista de mayor influencia sobre el simbolismo de la pintura francesa a finales del siglo fue Gustave Moreau, lleno de fantasía y prolijo en obras mitológicas, misticistas, exóticas, literarias y de mágico misterio. En 1892 se le asignó una plaza de profesor en la Escuela de Bellas Artes, por entonces frecuentada por Matisse, Dufy, Marquet, Braque y Rouault, donde dejó grato recuerdo de su figura inteligente y respetuosa hacia los demás.

Mientras tanto, otros jóvenes pintores que asistían a la Academia Jullian habían dado vida a un grupo cuyo arte, surgido en el momento de la maduración del modernismo, dejaría sus huellas, pero al mismo tiempo haría propias algunas normas de la más genuina tradición cromática francesa: era el grupo de los *nabis*, que en hebreo significa "profetas". Contaba, entre otros, con Maurice Denis, Édouard Vuillard y Pierre Bonnard. En los *nabis* influyó poderosamente el ejemplo de Gauguin, cuyo mensaje, desde Pont-Aven hasta Bretaña, lo había extendido un pintor compañero suyo: Sérusier.

De los *nabis*, el más ligado al simbolismo y en cierto modo también al modernismo fue Maurice Denis, defensor de un misticismo para el que serían decisivos sus viajes a Italia en 1895 y 1897; fue además teórico del grupo. Vuillard y Bonnard, por el contrario, se distinguieron por el carácter intimista de su pintura.

Sobre la personalidad de Vuillard influyó mucho su madre, mujer generosa e

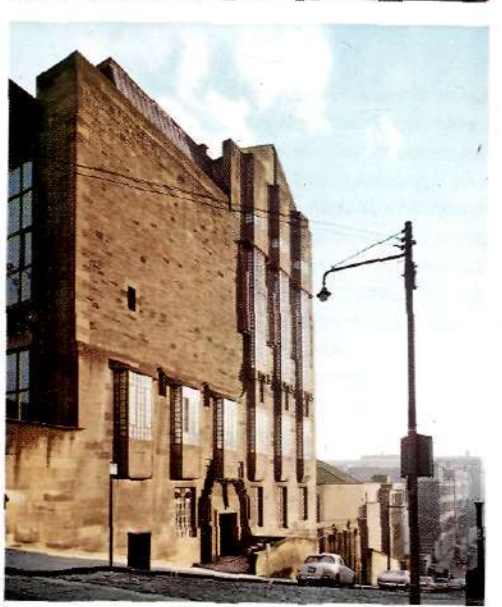

METROPOLITAIN
PIETONS

















En la página de al lado, a la izquierda, arriba: H. Guimard, acceso al "metro" de París. A la derecha, arriba: V. Horta, Interior de la casa Tassel en Bruselas. A la derecha, en el centro y abajo: C.R. Mackintosh, detalles de la Villow Tea-Room y la Glasglow School of Arts. Abajo, a la izquierda: P. Beherens, casa de Darmstadt. Abajo, en el centro: G.B. Bossi, casa de la vía Malpighi, Milán. En esta página, Gustave Klimt (1862-1918). De izquierda a derecha: Retrato de Fritza Riedler *(Viena, Osterreichsche Galerie)*, Judit II *(Venecia, Galería de Arte Moderno) y* Retrato de la señora Bloch-Bauer *(Viena, Kunsthistorisches Museum).*

inteligente que comprendió perfectamente la vocación de su hijo, le aconsejó y siempre estuvo a su lado. La vida de Vuillard carece de episodios de resonancia, pues era silencioso, reservado y muy sensible. Sus cuadros se sitúan hacia 1890, pero se dedicó también a la litografía, la escenografía y la pintura de lienzos para la decoración que se colgaban en casa de sus amigos. Gran parte de su labor se dedicó pues a estos géneros menores que el período modernista había revalorizado, y no es posible hablar de Vuillard prescindiendo del ambiente refinado en que vivió y que reflejó en todos sus retratos y cuadros de carácter familiar. En 1899 el editor, escritor y comerciante de arte Ambroise Vollard le publicó la que se considera como la más bella de sus series de litografías: *Paisajes e interiores*. Raramente salía de París y la última vez que lo hizo, apremiado por el avance de los alemanes en 1940, le costó la vida, pues murió durante el viaje.

El arte de Bonnard presenta muchas afinidades con el de Vuillard. Descendía de una familia acomodada, destacó en los estudios y se inscribió en la facultad de Leyes; mientras tanto, pintaba. En 1890 inauguró un taller con Vuillard y Denis, iniciando una variada labor en la que se incluían también proyectos para muebles y decoraciones de biombos, según la constante y significativa línea del arte modernista. En 1891 inició su afortunada serie de carteles con un *affiche* para la France-Champagne. La función que en Vuillard







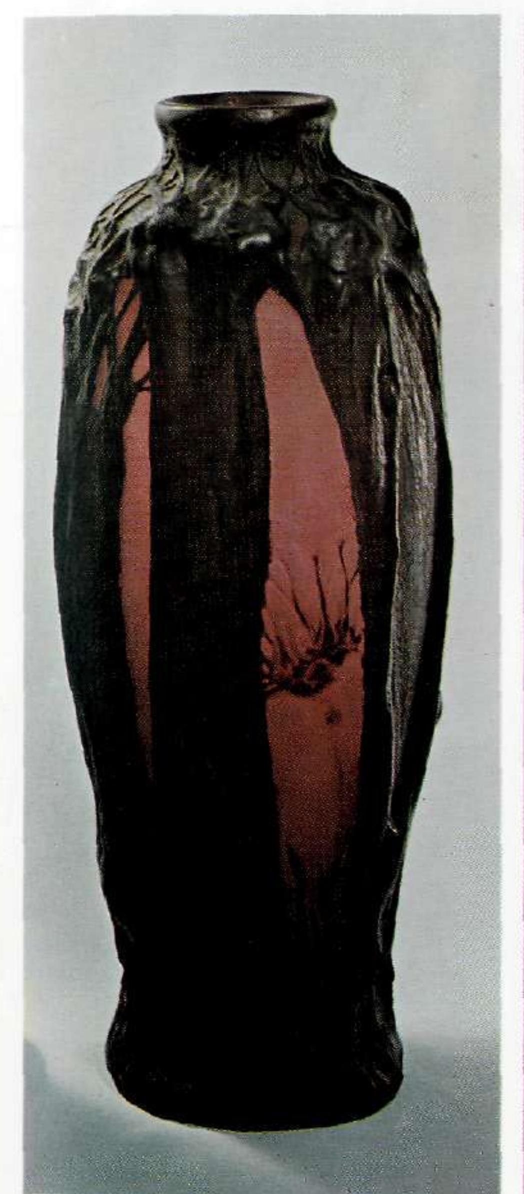


desempeñaba su madre la ejerció en Bonnard de forma análoga su esposa Marta, mujer inteligente y afectuosa que ocupó un lugar destacado en la vida de su marido. Como Vuillard, Bonnard ilustró textos literarios, por ejemplo de Verlaine. Asimismo realizaba como aquel una pintura con grandes zonas de color y su pincelada era suave y de tierno cromatismo. Pero la serenidad de las composiciones de Bonnard alcanza un equilibrio aún mayor, dentro del cual los colores eran enérgicos y brillantes. El mundo de estos intimistas no era convencional, sino de singular fantasía e intensa participación afectiva.

Pasando a la escultura, en la que los elementos simbolistas tuvieron gran repercusión, el principal intérprete en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX fue Augusto Rodin. Su vida estuvo marcada por una vocación religiosa que le indujo a profesar en la Congregación del Santísimo Sacramento, lo que demuestra su profunda interioridad. Su temperamente era fogoso e infatigable; sus obras poseen un carácter simbólico, como queda reflejado en sus célebres estudios sobre las manos: *La mano de Dios*, *La catedral*, *El secreto*, etcétera.

Un escultor ligado a los *nabis*, cuyo estudio frecuentó, fue Aristide Maillol, que descubrió su vocación escultórica en su avanzada madurez. Su obra también rezuma la raigambre simbolista, pero el mayor significado de su arte se revela en la recuperación del

A la izquierda, arriba: ejemplo de orfebrería modernista. Las llamadas artes menores tuvieron un gran papel en este período. Abajo: Louise Abbéma, Retrato de dama con crisantemos *(Brighton, colección privada). A la derecha: Georges de Feure, detalles de las ilustraciones aparecidas en Le Figaro Illustré en febrero de 1900 bajo el tema de "la mujer" (Londres, colección privada). De Feuve fue uno de los más versátiles dibujantes de su época, en lo cual influyó su conocimiento de las artes de Java y Japón.*





A la izquierda: Botella pintada *realizada hacia 1895 (colección privada), típico ejemplo de la elegante decoración que el arte modernista difundió en todos los objetos. A la derecha:* Broche *(París, Museo de Artes Decorativas) ejecutado hacia el año 1900.*

clasicismo mediterráneo que se precisa en sus figuras de mujeres jóvenes, corpóreas y serenas, que recuerdan las formas divinas de la antigüedad: *Flora, Pomona, Las Gracias,* etcétera. Precisamente esa transparencia mediterránea que Maillol sabía imbuir a su obra procedía tanto del ambiente en que transcurrió su niñez, como por el viaje que en 1908 realizó a Grecia pasando por Nápoles y Pompeya. Las condiciones en que realizó esas visitas, después de haber estado ciego durante varios meses unos pocos años antes, despertaron tal vez un ansia por hacer perdurar la belleza eternamente a través de la escultura, arte a la que se entregó, abandonando la tapicería que le había ocasionado tan extrema debilidad visual.

FAUVISTAS Y CUBISTAS

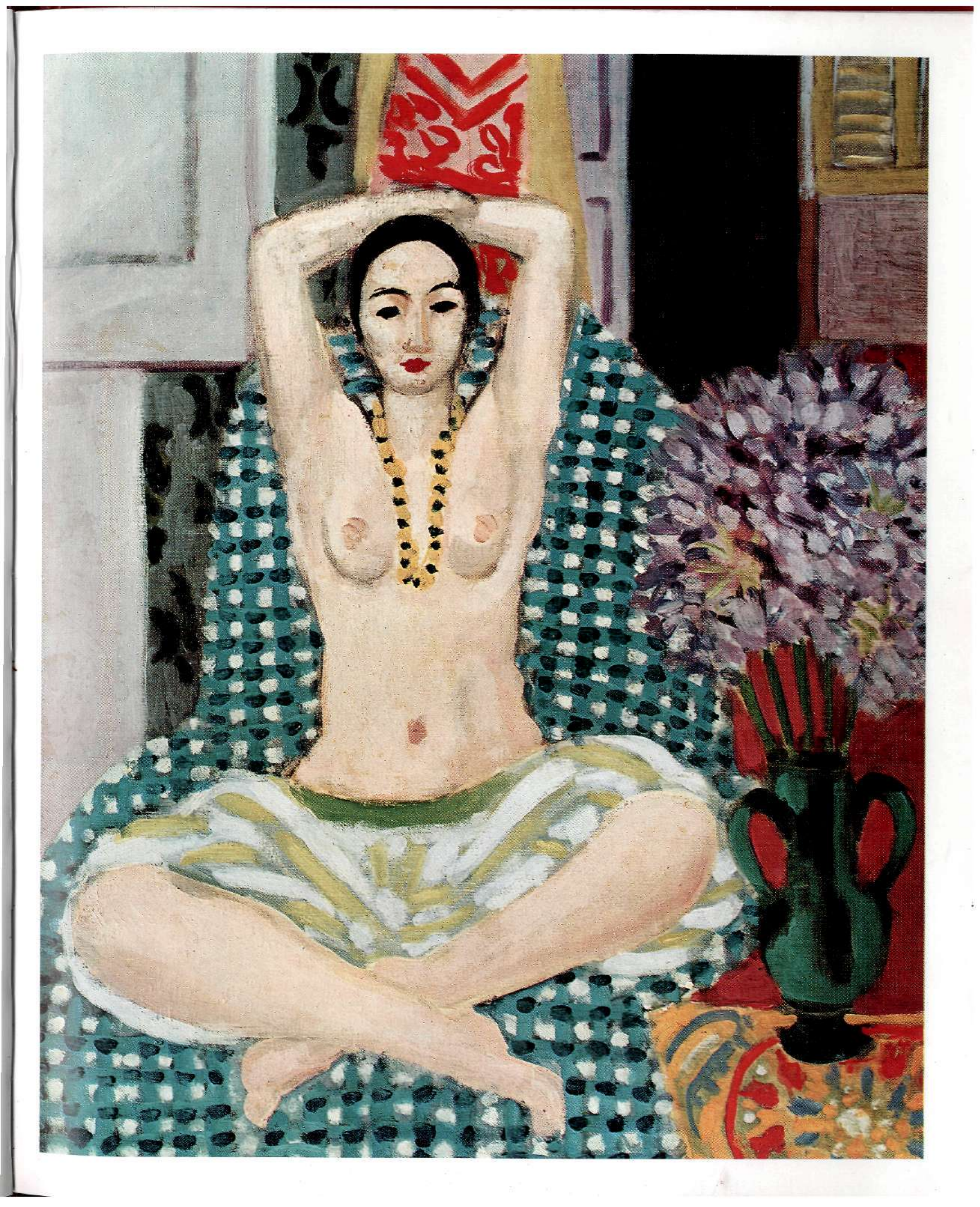
Como ya había revelado el propio Cézanne, dos tendencias contradictorias emergían en el arte a finales del siglo XIX: una se basaba en la fuerza instintiva y sensual del color, mientras la otra buscaba en la geometría un orden racional y constructivo. La tensión exasperada entre ambos extremos, personificada en artistas como Cézanne, Seurat y en cierto modo también los *nabis,* estallaría en dos movimientos opuestos: el Fauvismo y el Cubismo. En 1905, visitando el Salón de Otoño donde exponían Matisse, Marquet, Derain, Vlaminck y otros, a una estatua que contempló en el centro el crítico Vauxcelles la definió como "Donatello entre las fieras" y de ahí la denominación de *fauves* ("fieras" en francés) que se otorgó a aquel grupo de artistas. Éstos no habían formulado un programa definido, sino que obedecían sobre todo a una exigencia común de expresarse a través de colores puros y basar en ellos, libres de cualquier condicionamiento, el significado de sus cuadros.

El creador de esta nueva visión fue Matisse, que descubrió su vocación casi por casualidad a los veintiún años cuando, para distraerlo durante una larga convalecencia, su madre le había regalado una caja de pinturas. Desde entonces se dedicó a deambular por París para aprender a pintar y abandonó su empleo de ayudante de un ujier del tribunal. Realizó cursos nocturnos en la Escuela de Artes Decorativas, donde conoció a Marquet, con quien le ligaría para siempre una estrecha amistad. En 1895 Gustave Moreau le admitió en su famoso estudio sin examen previo. Siguieron años de dificultades económicas (contrajo matrimonio y su mujer, para ayudarle, dirigía un negocio de modas y en sus horas libres hacía de modelo), pero ricos en experiencias personales y útiles para la maduración de su estilo. Los años 1905 a 1908 presenciaron el triunfo del fauvismo y después algunos artistas que participaron en él, como Derain, Vlaminck o Braque, que se había agregado más tarde, buscaron otras formas, atraídos sobre todo por la temática de los cubistas que iba evolucionando en torno a la personalidad de Picasso. Pero otros como Matisse, Marquet y Dufy siguieron fieles a sus premisas fauves, que además coincidían con su temperamento.

La colección que Matisse había expuesto en el Salón de Otoño en 1905 se titulaba *Lux, calme et volupté* y la que el siguiente año presentó en el Salón de los Independientes, *La alegría de vivir.* Ya en los temas elegidos se reflejaba el intento del artista por captar el sentido exultante de la luz, el regocijo de sus colores, pero sin que su ardiente vigor turbara la sensibilidad del espectador. También el placer se sometió en su pintura a las leyes de la armonía, reflejando hasta lo posible la sencillez y normalidad de la existencia humana. Tras haber seguido inicialmente a los puntillistas, junto a los cuales reveló la fuerza del color puro, Matisse descubrió el orden de la pintura de Gauguin, la calma de sus amplias superficies en la que intuyó mayores probabilidades de satisfacer su necesidad de equilibrio. Despertar los sentidos: he aquí el ideal de Matisse, pero sin las emociones violentas que pudiesen poner en crisis la claridad y la seguridad. Latía en él una necesidad de vibraciones intensas que no serían efímeras, ya que se vieron acompañadas por un sentido de continuidad y duración. Por ello su pintura posee un eco tan consolador en el panorama del arte de su tiempo. Viajó mucho, tomando constantemente estímulos para su pintura, y prefirió los países mediterráneos por sus luces y colores. A partir de 1921, sin abandonar del todo París, se estableció en la Costa Azul: en Vence (Provenza) realizó una de sus obras maestras, la decoración de la capilla de los dominicos, realizada entre 1948 y 1951.

Como ya se ha visto, Marquet tuvo especial afinidad con Matisse. Nació en Burdeos y

En la página de al lado: Henri Matisse (1869-1954): Postura india *(Nueva York, Colección Donald S. Stralem). Matisse fue el máximo exponente del fauvismo, cuya pintura se basaba en la fuerza del color. Dicho movimiento floreció a comienzos del siglo XX, pero el artista continuó este camino durante toda su producción.*





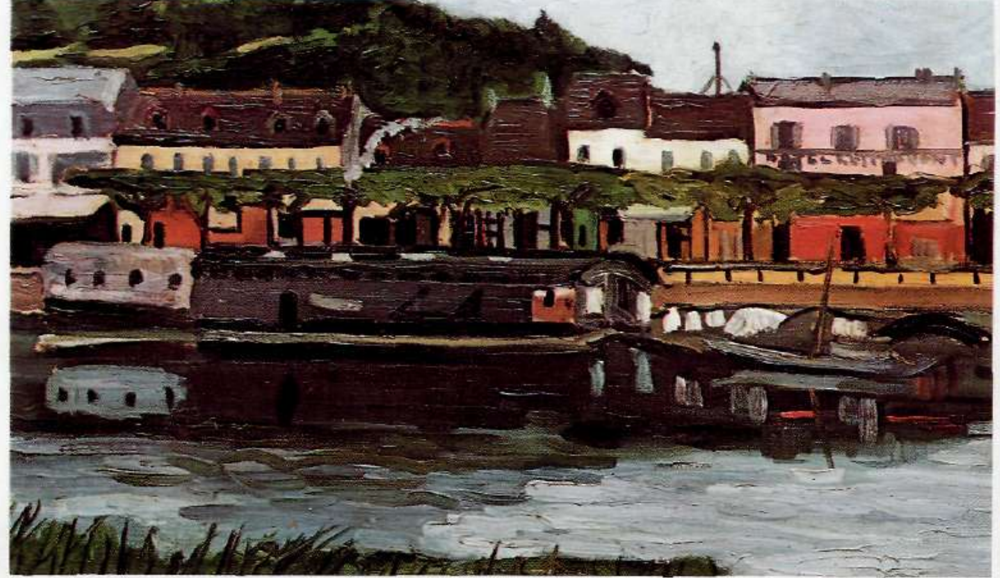


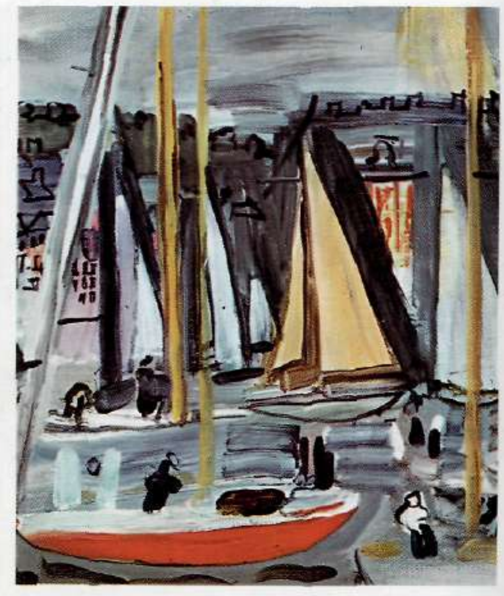
ya se ha mencionado su encuentro con Matisse en la Escuela de Artes Decorativas; más adelante siguió la amistad, aunque este último ingresó en el estudio de Moreau. Ambos compartieron los sinsabores de la época y juntos se encontraban cuando en 1900 Matisse ingresó en una empresa que se encargaba de los estucados del Grand Palais con motivo de la exposición de dicho año. Pero aunque siguió ligado amistosamente a Matisse, Marquet se alejó artísticamente, dedicándose a una pintura menos compleja y cultivando especialmente el género paisajístico, en el que resucitó, aunque de modo mucho más sintetizado, algunas premisas del impresionismo. Matisse se apoyaba en el color, pero gustaba igualmente de los ritmos lineales y los efectos decorativos de la composición, por lo que fue también gran dibujante; Marquet, por el contrario, jamás renunciaría a los efectos visuales ni a la concisión del rasgo.

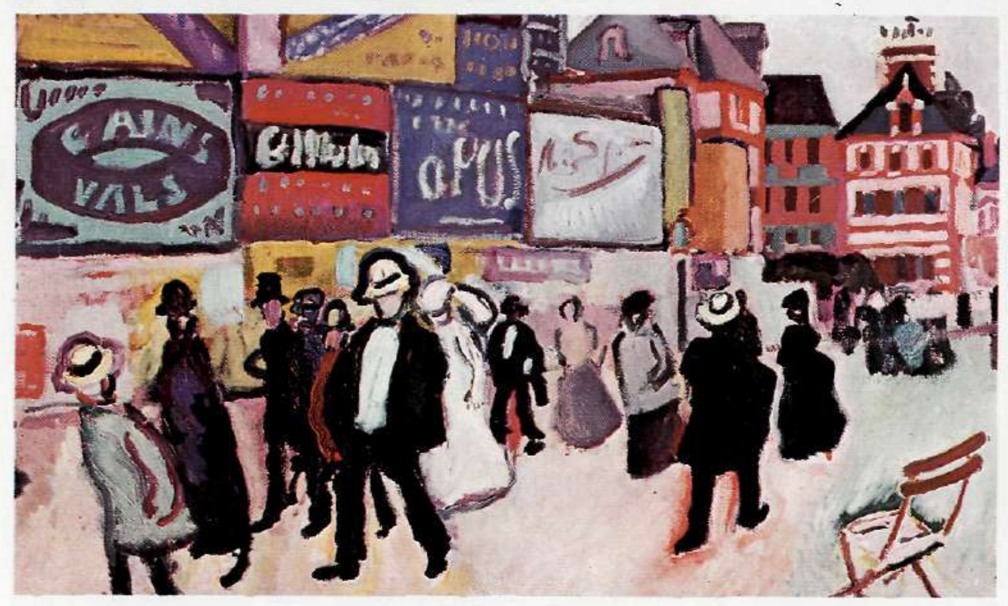
En la exposición de 1905 estaba presente asimismo Vlaminck, extraño artista hijo de unos modestos músicos, que durante algunos años se había ganado la vida como ciclista. Participó con entusiasmo en el fauvismo, pero posteriormente se fue acercando a Picasso y otros artistas del grupo de Montmartre que estaban gestando las teorías del cubismo. No obstante, tenía una personalidad independiente y acabó distanciándose también de éstos, instalándose en 1925 en una finca agrícola de Touvillière y continuando hasta el fin de sus

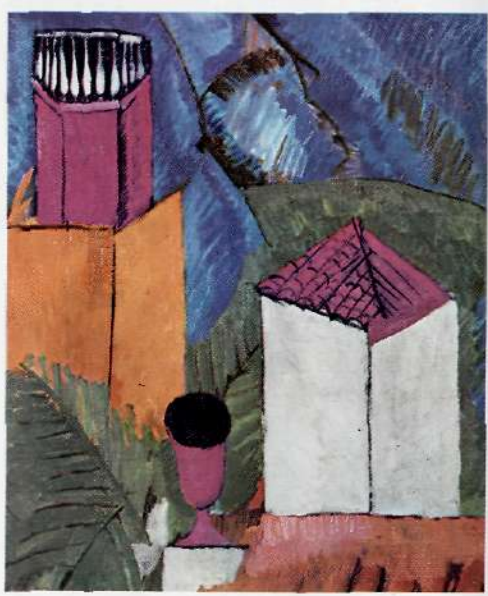
Matisse. A la izquierda: Tienda egipcia, *fragmento (Washington, Colección Phillips). A la derecha, arriba:* Flores de ciruelo, ambiente verde, *detalle (Nueva York, Colección Lasker). Abajo:* Interior en Collioure *(Zurich, Colección Anda-Bührle). En la página de al lado:* Pequeño interior azul, *detalle (Stuttgart, Staatsgalerie). La pintura de Matisse se basa en su amplitud de ritmo, con colores vivos y luminosos, y refleja una sensación de calma y alegría.*


H MATISSE 4





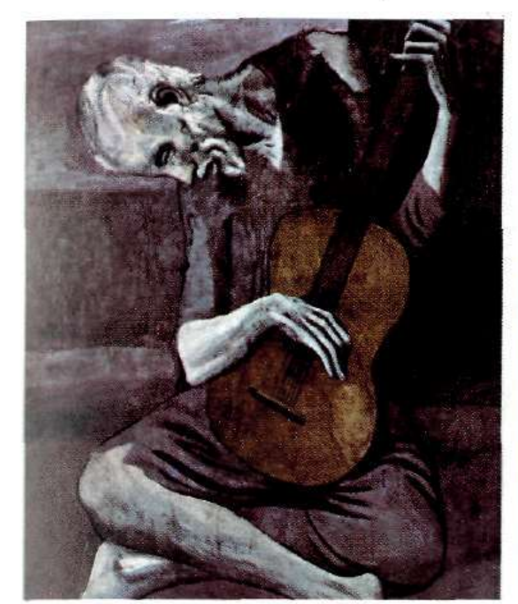




días distinguiéndose por la inestabilidad de su carácter y sus extrañas aficiones, como la del automovilismo, que había sustituido hasta cierto punto a la del ciclismo.

Raoul Dufy ocupa una posición singular. A la fuerza y alegría de colores de los fauvistas añade algo de despreocupación y sutileza que lo diferencia del sabio equilibrio de Matisse y que no transpira la serenidad lograda por el dominio de la razón, sino un frescor instintivo. Tal vez se observa en su pintura una simplificación similar a la del dibujo infantil: en efecto, Dufy fue sensible al eco de ciertas teorías que revalorizaban el estado infantil de nuestra conciencia, como sostenía sobre todo Klee. Esta recuperada inocencia no tuvo sin embargo ningún significado polémico, sino que fue sólo un medio más idóneo para interpretar de manera más evasiva y libre la realidad y para recoger sus estímulos más agradables, a veces con sutil ironía. Un año importante en la vida de Dufy fue 1906, cuando entró en contacto con el grupo de fauvistas, realizó una exposición personal y le ofrecieron un contrato para una producción de tejidos que tuvieron notable éxito. Más tarde se dedicó también a los cartones para tapices, la cerámica, la escenografía y la ilustración de libros. Nacido en El Havre, había comenzado a pintar siguiendo los cursos nocturnos en su ciudad, donde era empleado de comercio. París fue naturalmente el centro de su maduración, que luego completó con numerosos viajes al sur de Francia.

A la izquierda, arriba: Maurice de Vlaminck (1876-1958), La orilla del Sena en Nanterre, *1902, detalle (Ginebra, colección privada). Abajo: Raoul Dufy (1877-1953),* Carteles en Trouville, *detalle (París, Museo de Arte Moderno). Al igual que Matisse, Dufy permaneció fiel a las premisas fauvistas y su pintura se caracteriza por su vivacidad y su soltura. A la derecha, arriba: el tema de las regatas es frecuente en la obra de Dufy. Abajo: Dufy,* La torre blanca, *fragmento (Basilea, Galería Beyeler).*









Pablo Picasso (1881-1973). A la izquierda, arriba: El viejo guitarrista, *1903 (Chicago, Art Institute). La pintura pertenece al llamado "periodo azul". Abajo:* Pablo vestido de Arlequín, *detalle (Colección Picasso). A la derecha:* Familia de saltimbanquis, *detalle (Washington, National Gallery). Esta pintura pertenece al "periodo rosa" del artista (1905-1906).*

Si Matisse fue el líder indiscutible de los fauvistas, Picasso lo fue, también de modo indiscutible, de los cubistas. Ambos artistas fueron profundamente distintos, pero no tanto como la antítesis de sus programas podría hacer creer. Los fauvistas, es cierto, se dedicaron al color; los cubistas, a la forma y al volumen. Pero al igual que Matisse tuvo a veces un sentido clásico, geométrico, en sus composiciones, también Picasso usó frecuentemente el color de modo dinámico, con su instintiva potencia, como habían hecho los fauvistas.

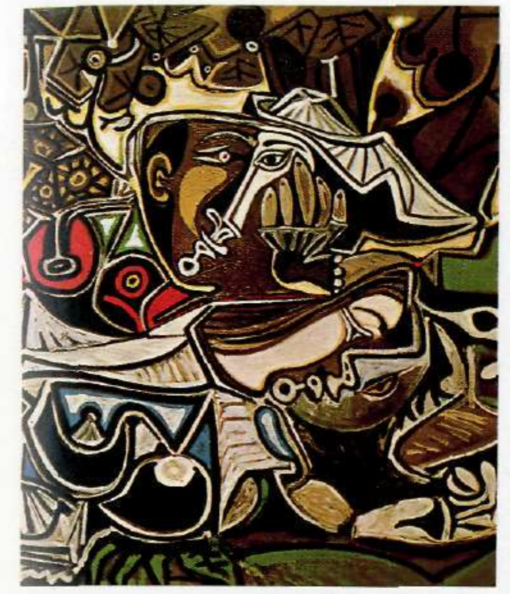
El término "cubismo" debe igualmente su paternidad a Vauxcelles, el crítico que había acuñado el nombre de "fauves" y que en 1908 habló de "cubos" y en 1909 de "extravagancias cubistas" ante las obras de los máximos representantes del movimiento. Eran precisamente los años en que maduraba el cubismo en las reuniones de Picasso, Derain, Van Donghen, Braque, Jacob, Apollinaire... Los cubistas no querían captar la apariencia, o sea los colores, sino la propia estructura de la realidad, es decir sus volúmenes: ésta sería la dirección del llamado "cubismo analítico". Considerando sin embargo que esta visión de la realidad, limitada a las tres dimensiones tradicionales —longitud, anchura y altura—, era incompleta todavía, intentaron que estuviese presente asimismo la dimensión del tiempo, la cuarta de éstas según las hipótesis que habían formulado los matemáticos perfeccionando la geometría de Euclides. Ésta era la pretensión: expresar a través de formas



Picasso: Les demoiselles d'Avignon, *detalle (Nueva York, Museo de Arte Moderno). Realizada en 1908, esta pintura testimonia el inicio de la actividad cubista del artista y sobre todo manifiesta el abandono del periodo propiamente naturalista en favor de una pintura de carácter polémico, provocativa y decididamente contraria a toda concesión idealizante.*

visuales una dimensión, la del tiempo, que en la realidad no era visible. La experiencia sólo podía conseguirse de forma alusiva, haciendo ver, por ejemplo, a la vez varios lados de un objeto desplegando su volumen sobre una superficie plana o bien mostrando simultáneamente una cabeza de frente y de perfil; sólo una reconstrucción del proceso por parte del espectador podía restituir a la visión su síntesis racional. Si faltase esta participación del espectador, la obra aparecería absurda desde el punto de vista de imitación de la realidad, como de hecho sucede ahora en aquellos que se aproximan a estos fenómenos sin un mínimo de preparación. Pero no era absurda en sí misma, por cuanto renunciaba a una visión objetiva y la sustitía con una reconstrucción a su modo fantástica cuya realidad era interpretada a pedazos, mediante sugerencias, siendo éste el aspecto más positivo del nuevo modo de pintar que estimulaba interpretaciones inéditas y, hasta en su carácter paradójico, llenas de sinceridad y eficacia.

Picasso no había comenzado como cubista. Nacido en Málaga, se formó como artista en Madrid y Barcelona. En 1900 realizó su primer viaje a París, donde en 1904 se estableció definitivamente. Sus primeras pinturas están ligadas al postimpresionismo de los *nabis* y más tarde se embarcó en el simbolismo y realizó sus cuadros del llamado "período azul", que son las obras más dolientes y patéticas de su producción, inspiradas en la fragilidad de







Picasso. A la izquierda, arriba: Muchachas a orillas del Sena, *(Basilea, Offentliche Kunstsammlung), inspirada en la obra del mismo título de Courbet. Esta pintura pertenece a una fase en la que Picasso practicó el surrealismo. Abajo:* Palomas *(Colección Picasso). Es peculiar de este artista su paso por diversas fases, con acentos más o menos antinaturalistas. A la derecha:* Mujer ante el espejo *(Nueva York, Museo de Arte Moderno).*

la condición humana y extraídas a menudo del mundo del circo. Siguió el llamado "período rosa", que trató los mismos temas con distintos tonos cromáticos. En 1906 hizo un viaje a España durante el que obtuvo fuerte impresión de la escultura romana y preibérica. Sus obras asumieron desde entonces un vigor plástico en el que también influyó el ejemplo de Cézanne. En 1906-1907 pintó sus famosas *Demoiselles d'Avignon* en las que una decidida angulosidad cubista se acompaña con una carga grotesca que tiende a deformar la imagen. Ésta será una constante de Picasso, que alternará períodos de un naturalismo a veces monumental y casi clasicista, en los que la forma está construida con energía y tal vez con insistencia en los detalles, con otros en que gustará de destruir los simulacros figurativos y hallará en una negación rebelde y sarcástica el motivo para desfogar su violencia. A veces ambas tendencias coexisten en una misma obra y de ahí el aspecto desconcertante y sorprendente que ofrece su producción artística.

El cubismo ocupó un período fundamental en la obra de Picasso, pero su espíritu inquieto, aventurero, le llevó también a otras experiencias, por ejemplo la del surrealismo, y sobre todo le indujo a expresarse a través de las técnicas más variadas: los *collages*, la escultura, la escenografía teatral, que descubrió durante un viaje a Italia en 1917, la cerámica, que cultivó en Antibes entre 1946 y 1948, y la litografía, que fue una de sus últimas





A la izquierda: Juan Gris (1887-1927), Naturaleza muerta y paisaje: Plaza Ravignan *(Filadelfia, Art City Museum). Este artista se distingue entre los representantes del cubismo por su sutil equilibrio y la exquisitez de sus colores. A la derecha, arriba: Georges Braque (1882-1963),* Naturaleza muerta, *detalle (París, Museo de Arte Moderno). Abajo: Braque,* Interior, *fragmento (Estados Unidos, colección privada).*

pasiones en Vallauris. En todos los géneros y estilos Picasso se desenvolvió con la máxima audacia y con el mayor éxito. Se hallaba en España cuando estalló la guerra civil y asumió la dirección del Museo del Prado en aquellos difíciles momentos. Reaccionó contra la atrocidad de la guerra con una obra célebre, *Guernica,* realizada tras el bombardeo de dicha localidad. Pero sería inútil buscar en el pintor una posición de compromiso político y social, cosa que no cuadra con su índole de anárquico insometible a cualquier disciplina ni con su indiferencia ante mito alguno. Acaso una razón de la importancia de Picasso en nuestro siglo radique precisamente en haber interpretado el cinismo, la sequedad, y en haberlos increpado orgullosamente. También sería superfluo buscar en su obra intentos de programación instrumentalizados: son fundamentales en la historia del arte contemporáneo su inagotable creatividad y la síntesis que en su pintura alcanzan las más dispares tendencias. Su actitud libre de prejuicios conduce quizás a la demostración más convincente de la relatividad que tuvieron la diversas teorías, tomadas cada una aisladamente, en la evolución de la cultura, pero su propia producción, extraordinaria y polifacética, demuestra asimismo la enorme riqueza de inquietudes que distingue al arte moderno.

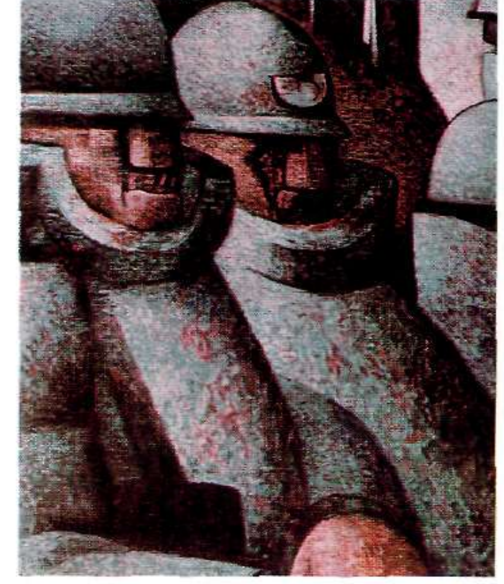
Juan Gris fue el más refinado pintor cubista, español como Picasso y muy ligado a él. Su originalidad consiste sobre todo en los sutiles acordes cromáticos, en el equilibrio a veces



Braque: El mantel rojo *(París, colección privada). Próximo a Picasso en la formación del cubismo, Braque se mantuvo luego fiel a este modo de interpretar la realidad, encaminándose sobre todo a la búsqueda de tonos cromáticos que dan a su pintura un sentido cordial e intimista.*

incluso delicado de las formas nitidísimas. Fernand Léger, por el contrario, era más grandilocuente, exuberante; su producción se distingue también por su larga colaboración con Le Corbusier, asumiendo aspectos de pintura de carteles en la que aparecen elementos de naturaleza popular. También André Derain, que había comenzado junto a los fauvistas, se convirtió en amigo de Picasso, con quien se encontraba en España en 1910; fue esencialmente un cubista, pero renunció posteriormente a los principios más ortodoxos del movimiento, recogiendo tradiciones culturales menos vanguardistas.

Georges Braque, nacido en Argenteuil, establecido en París en 1900 e inicialmente partícipe del fauvismo, fue por el contrario coherente con la temática cubista en casi toda su producción. Apollinaire le presentó a Picasso, con quien mantuvo una estrecha amistad; pero aunque ambos siguieron durante cierto tiempo en la misma dirección, en realidad diferían profundamente. Braque carecía del espíritu mordaz de Picasso y, aunque también descomponía geométricamente sus pinturas, las reunificaba después en virtud de los colores y los tonos. En tanto a Picasso lo movía un instinto disgregador, para Braque era fuerte la fascinación de una pintura cordial y de fortificante intimismo. Alcanzó en este sentido resultados que nadie igualó; supo conjugar de manera incomparable en su modernísima pintura los valores más auténticos de una gran tradición, por lo que su arte emerge, desde

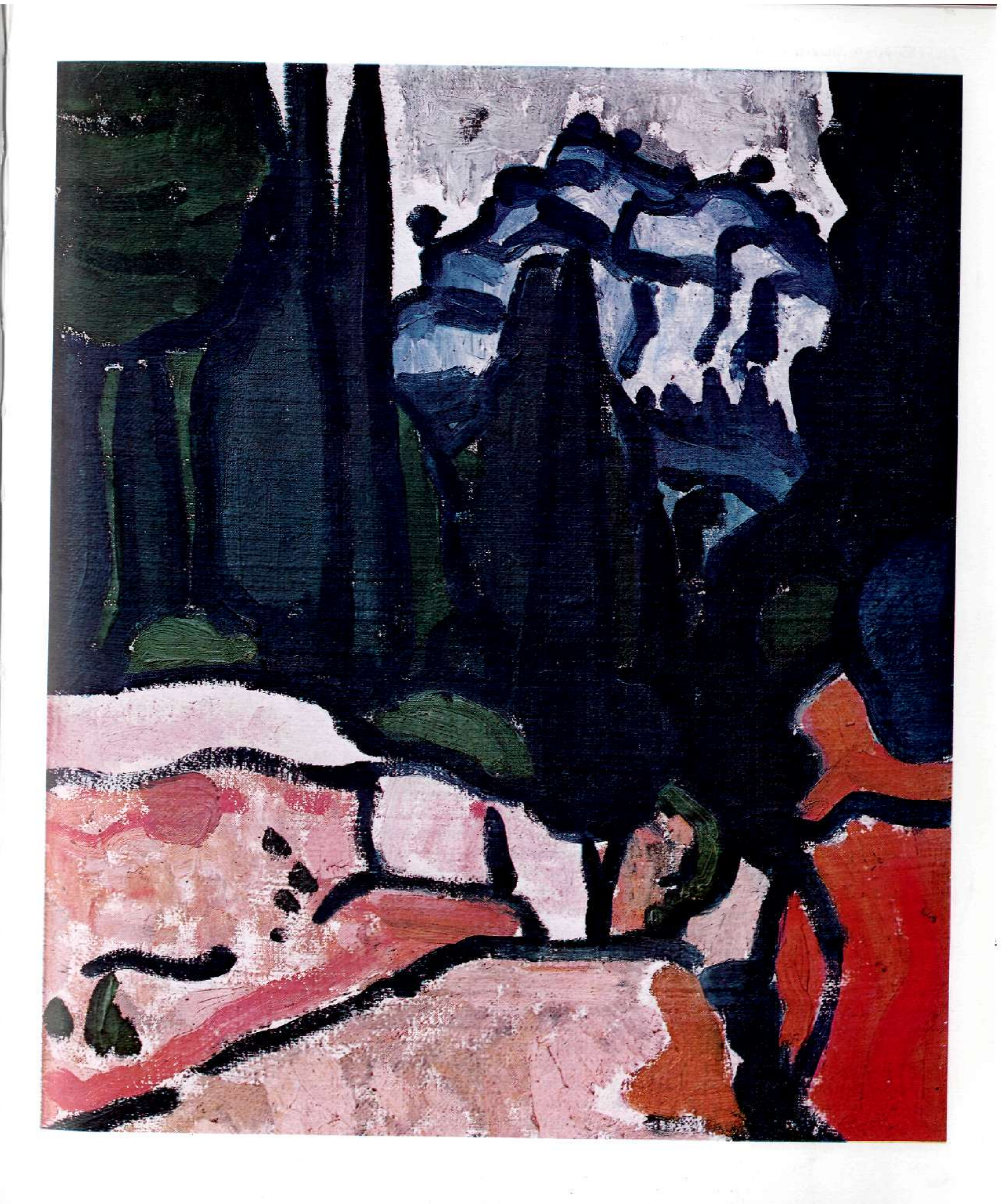




una perspectiva histórica, por encima de las polémicas de las corrientes y en él aparece una riqueza de equilibrio que poquísimos artistas del siglo XX conquistaron. La fantasía, la desenvoltura, la simplicidad y la inteligente ironía, que habían sido los logros más fecundos de los movimientos vanguardistas, parecen unirse en él con la sabiduría de una ponderada reflexión, con la profundidad de experiencias complejas y completas.

Henry Moore es el representante de la escultura en este Período. Nacido en Yorkshire, Inglaterra, en 1898 siente una temprana afición por este medio expresivo, que se vio interrumpida por su incorporación a filas durante la Primera Guerra Mundial. No obstante, acabada la contienda y alternando con la enseñanza, pues era maestro, prosiguió en sus creaciones hasta llegar a celebrar su primera exposición individual en 1928, siendo reconocido como uno de los principales artistas de Gran Bretaña en la década de 1930. Muy interesado al principio por la escultura primitiva de México y Africa, así como por la egipcia, la sumeria y la etrusca, se aproximó luego a las corrientes de su época en detrimento de las antiguas, hasta alcanzar un carácter abstracto. Su constante inquietud le situó como artista que si bien participaba del surrealismo lo hacía con elementos cubistas.

A la izquierda, arriba: Marcel Gromaire (1892-1971), La guerra, *pormenor (París, Petit Palais). Abajo: Fernand Léger (1881-1955),* Partida de cartas, *fragmento (Otterlo, Museo Kröller-Müller). El artista realiza una descomposición cubista, pero conserva el sentido monumental de las formas. A la derecha: Henry Moore (n. en 1898),* Figura en reposo *(Londres, Tate Gallery). Las esculturas de Moore se sitúan en el ámbito del surrealismo, pero con elementos cubistas. En la página de al lado: André Derain (1880-1954),* Los cipreses *(Museo de Grenoble).*

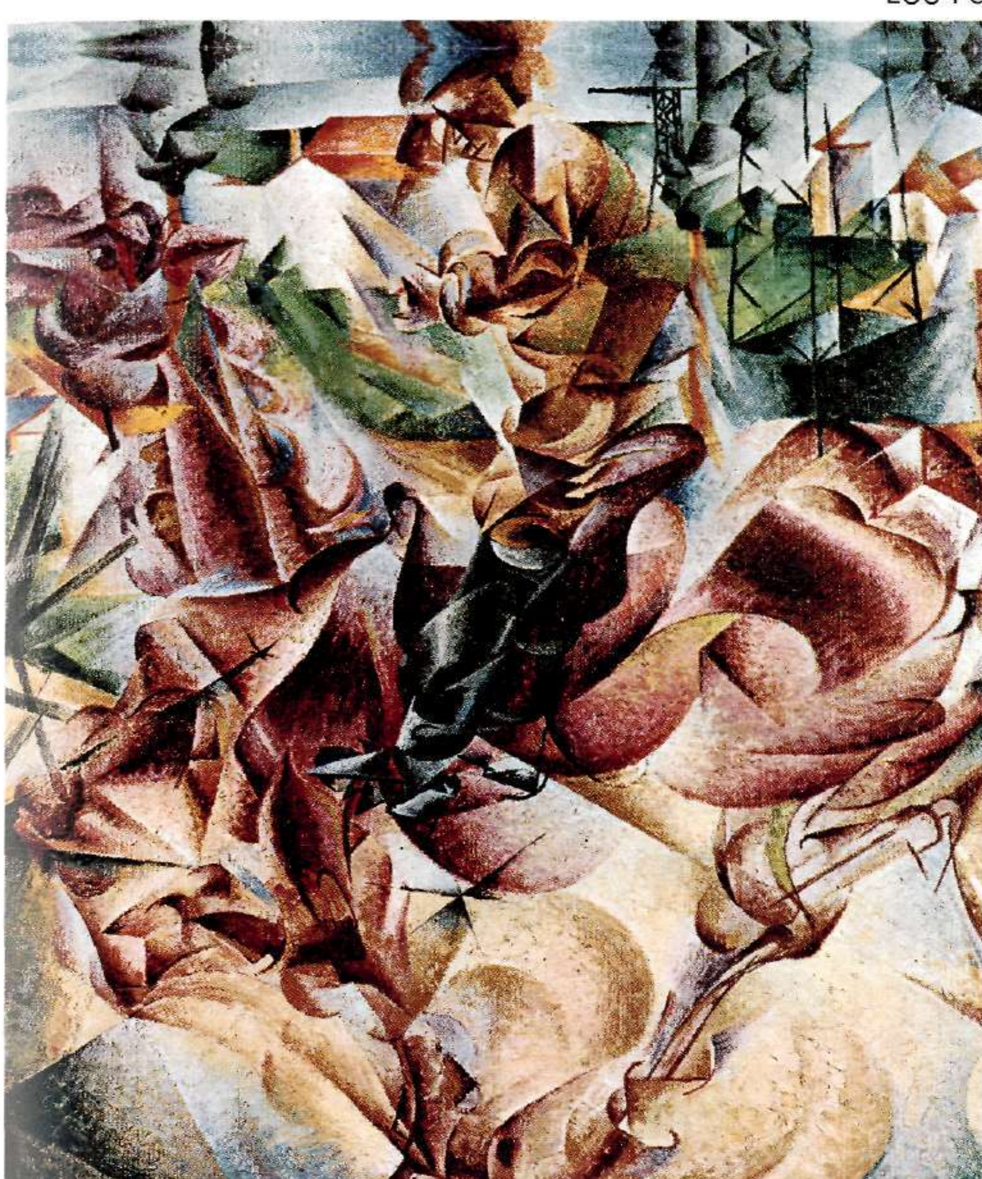


LOS FUTURISTAS Y LA PINTURA ITALIANA

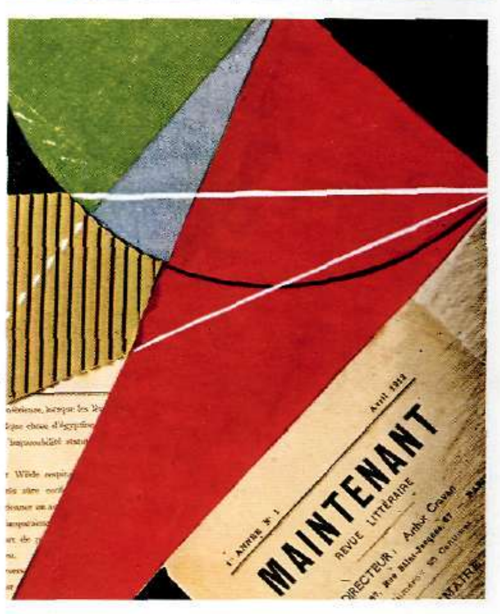
Ya se ha hablado de Modigliani y su solitaria grandeza. Su figura está ligada a Italia sólo en lo que respecta a su formación; en lo demás pertenece a esa gran fragua en la que se forjaron algunas de las más prestigiosas figuras de nuestra época: París. Pese a las realizaciones de los impresionistas, los *scapigliati* y los propios divisionistas, el arte italiano continuó desenvolviéndose en un clima provinciano. No faltaron artistas interesantes como el napolitano Domenico Morelli, capaz de sugestionar al espectador por su inspiración y su facultad ilustrativa, o Francesco Paolo Michetti, particularmente ligado al folklore de su tierra, los Abruzzos, o bien otro napolitano, en este caso de adopción, Antonio Mancini, el más notable tal vez de los citados, sobre todo por su técnica libre de prejuicios; pero ninguno de ellos está comprometido, si no es de modo indirecto o superficial, en los problemas que implican al resto de la pintura europea.

En Venecia fue famoso Giacomo Favretto, autor de cuadros inspirados en escenas de género que ejecutaba con vivacidad anecdótica. Fue precisamente en Venecia donde la institución de la Bienal del arte internacional comenzó a animar la situación, dando a conocer a un amplio público lo que se gestaba fuera de Italia. Poco después comenzó a funcionar también la fundación Bevilacqua La Masa, con sus exposiciones en la Ca'Pesaro, en torno a la cual se agruparon artistas especialmente dotados, entre los que destacó Gino Rossi. Tan reservado o más que Modigliani, compartió idéntico destino, aunque siguiendo un camino distinto. De regreso a Italia tras haber estado en Francia —París y la Bretaña— siguiendo la estela de Gauguin, buscó la soledad en un pueblo del Véneto, Burano, que se convirtió durante algunos años en refugio de un pequeño grupo de pintores. La guerra le traumatizó de tal modo que jamás se recuperó; el resto lo hizo la miseria en que vivió hasta ser presa, aún joven, de la locura. Menos desdichada, aunque también segada a temprana edad, fue la vida del otro gran artista que Italia poseyó en esos años decisivos de comienzos del siglo, Umberto Boccioni, el propulsor del Futurismo.

Este movimiento arrancó al país de su provincianismo y le hizo reconquistar una posición internacional que no conocía desde hacía tiempo. La corriente fue compleja, con un programa literario que se expuso en el "manifiesto" publicado por Marinetti en 1909, y fue entonces cuando Boccioni conoció a éste, con quien entabló amistad. Boccioni residía en aquel período en Milán, después de haber habitado en Padua y Roma y haber estado en París. Al año siguiente, junto a Carrà y Russolo, el pintor lanzaba su Manifiesto de los Pintores Futuristas, que sería también suscrito por Severini y Balla. Siguió el manifiesto de la escultura, el más interesante para precisar su pensamiento. Boccioni se dedicaba ya exclusivamente al movimiento participando en las tumultuosas veladas futuristas que se organizaban en los teatros de toda Italia y encargándose de la organización de exposiciones futuristas en las principales ciudades extranjeras. Había afinidades entre el futurismo y el cubismo, como el rechazo por la ilustración trivial, la búsqueda de lo esencial —de ahí ciertos resultados en el aspecto geométrico— y el intento de introducir en la obra figurativa la dimensión del tiempo. Pero ambos movimientos diferían en otros aspectos: por ejemplo, el futurismo buscaba la simultaneidad de la acción, o sea la pluralidad de las diversas fases de un movimiento concentradas en la misma imagen; el futurismo, pues, se basaba en el dinamismo y no rechazaba ciertos efectos descriptivos que no satisfarían a los cubistas ni a su sabia concepción de formas más bien estáticas. Además los futuristas crearon el mito de la máquina y, aunque no se equivocaban a propósito de la revolución que se estaba





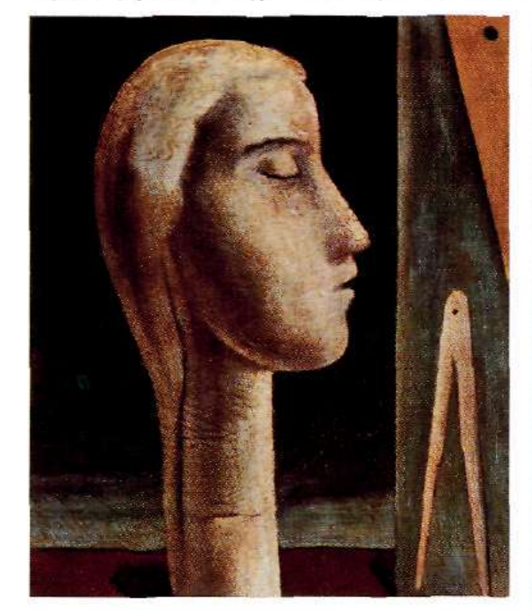


A la izquierda: Umberto Boccioni (1882-1916), Elasticidad *(Milán, colección privada). Este artista es el principal exponente del futurismo italiano, el movimiento que intentó captar el dinamismo de las formas. A la derecha, arriba: Giacomo Balla (1871-1958),* Números amorosos, *fragmento (Milán, Colección Prospero Guarini). Abajo: Gino Severini (1883-1966),* Retrato de A. Cravan, *detalle (Locarno, Galería Marino).*

produciendo, fueron quizás ingenuos al considerar sus manifestaciones externas. Había cierto grado de provincianismo en este movimiento, pero se insertaba con pleno derecho y gran fuerza polémica en la apasionante batalla que se libraba en todos los frentes de Europa contra la cultura convencional. De él saldrían no sólo las posiciones más progresistas del arte contemporáneo, sino que a la larga la propia actitud de la crítica y del público acabaría por cambiar, permitiendo incluso a los artistas más avanzados integrarse en una sociedad más dispuesta a entenderlos y apoyarlos. En 1915 Boccioni partió voluntario a la guerra, alistándose con otros pintores en un batallón de ciclistas; al año siguiente falleció en Verona al caer de un caballo.

Posición especial ocupa Luigi Russolo, que era también músico y que se convirtió en el principal divulgador de la música futurista (en 1913 publicó un manifiesto sobre el *Arte de los ruidos*), anticipando también en esta rama del arte posturas que pronto adoptarían otros movimientos europeos de vanguardia.

Otro importante pintor futurista fue Gaicomo Balla, cuyo estudio en Roma habían frecuentado Boccioni y Severini; fue además uno de los propulsores de la recuperación del movimiento tras la guerra, el llamado segundo futurismo, que tuvo en Roma uno de sus centros más fecundos. Allí, junto a Balla, se encontraba Enrico Prampolini, figura muy







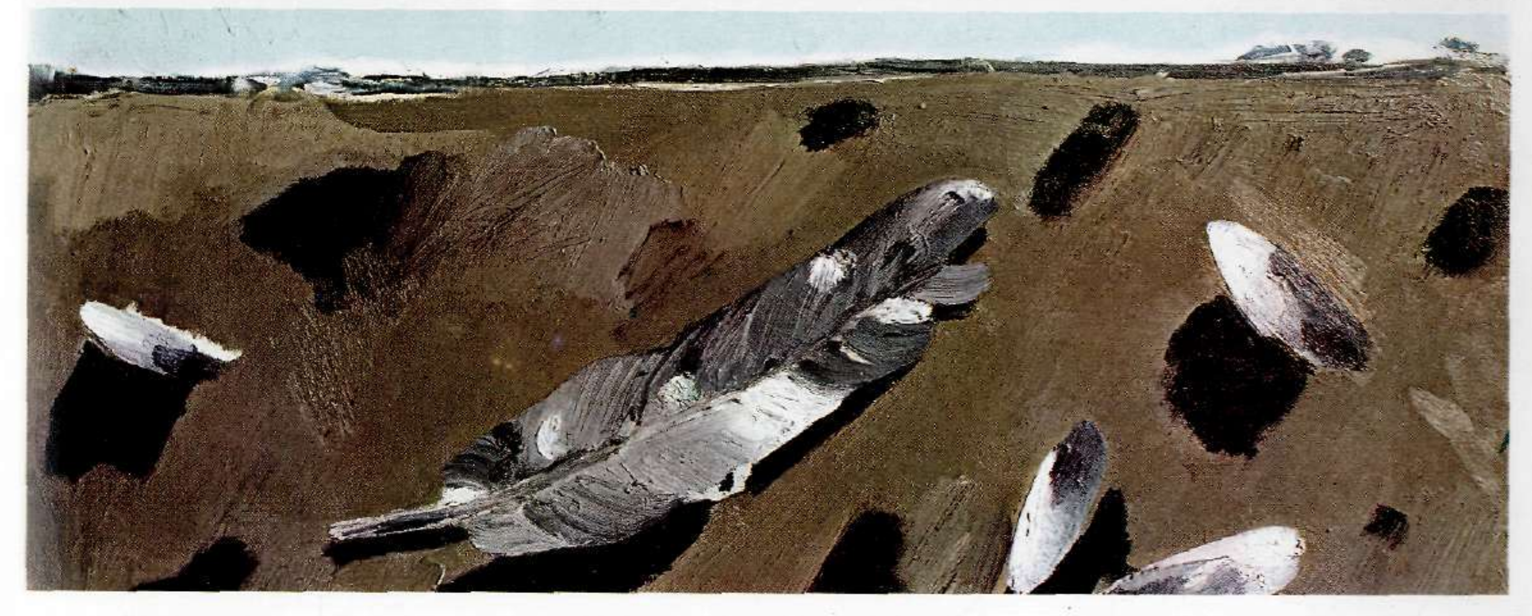
significativa también en el campo de la escenografía, escritor y autor de numerosos manifiestos, que participó en los mayores movimientos europeos de vanguardia. Mencionemos por último a Antonio Sant'Elia, arquitecto futurista que documentó sus ideales a través de sus dibujos para el proyecto de la "Città Nova".

Entre los suscriptores del primer manifiesto de la pintura futurista aparecen también Carrà y Severini. Este último es el artista italiano más afín a los cubistas franceses y su arte demuestra la analogía que poseían ambos grupos.

Mucho más complejo que el de Severini, que se alejó poco de sus premisas iniciales, fue el rumbo artístico de Carrà, una de las figuras claves en la historia de la pintura italiana de este siglo. Cuando surge entre los futuristas, ya había realizado gran parte de su formación en Milán, lugar de residencia del pintor, que también viajaba frecuentemente a París y otras ciudades. Desde muy joven había trabajado como decorador, aunque supo conjugar las fatigas del trabajo con una concienzuda preparación cultural. Su participación en el futurismo fue de corta duración: pronto se aproximó a Soffici y al grupo toscano de *La Voce* y conoció a los cubistas. En 1916 se encontró en Ferrara con De Chirico, junto al cual protagonizó la creación de la llamada pintura metafísica, pero también este paréntesis fue breve. Sin embargo, estos episodios serían importantes para definir su personalidad: en la

Carlo Carrà (1881-1966). A la izquierda, arriba: La amante del ingeniero, *detalle (Milán, Colección Mattioli), obra del período metafísico del pintor. Abajo:* Pino junto al mar *(Roma, colección privada). Carrà pretendió recuperar la simplicidad esencial de la pintura medieval italiana. A la derecha: Marino Marini (n. en 1901),* Caballo y caballero, *1947 (Nueva York, Museo de Arte Moderno). Es el tema predilecto de este escultor, que lo realiza con energía y soltura.*





Filippo de Pisis (1898-1956). Arriba: Naturaleza muerta marina con langosta y plumas, *1924 (Milán, Colección Cacciabue). Abajo:* Última naturaleza muerta marina, *1953 (Milán, Colección Jesi). De Pisis fue uno de los artistas italianos de este siglo más dotados del sentido del color. Su ágil pincelada posee gran inspiración fantástica.*

parte más extensa y típica de su producción se valió de la libertad de prejuicios alcanzada en esa época para realizar una pintura corpórea y simple al mismo tiempo en la que se advierten derivaciones de la pintura medieval —de Giotto particularmente— y del primer Renacimiento.

Giorgio Morandi, por el contrario, era de índole reservada y solitaria. Nació y vivió en Bolonia, de donde se alejó sólo a ráfagas, y sin embargo acertó a absorber los elementos necesarios para construir su arte originalísimo y anticonvencional. Admiraba a Cézanne y en 1914, durante algunas veladas futuristas organizadas en Bolonia, conoció a Boccioni y Carrà. En 1918-1919 se entregó a la pintura metafísica, pero, al igual que Carrà, no podía permanecer largo tiempo ligado a posiciones de tan fuerte carácter cerebral, aunque con algo de surreal y metafísico, y siguió siempre con sus naturalezas muertas, que constituyeron el motivo fundamental de su producción. Dentro de esta modalidad, desarrolló el tema de los bodegones, que representan casi el monograma de su pintura. En ellos Morandi reflejó todo el sentido de su solitaria meditación y los llenó de las vibraciones de su timidez, creando un mundo de ansiedad y emociones.

Otro de los grandes intérpretes del arte italiano de este siglo fue Filippo De Pisis. Nacido en Ferrara, demostró una vocación precoz por la literatura que le condujo a conocer



A la izquierda: Mario Sironi (1885-1961), El gasómetro, *1943 (Milán, Colección Giovannardi). Los paisajes de los suburbios ocupan lugar preferente en la pintura monumental y dramática de Sironi. A la derecha: Ottone Rosai,* La espera *(Milán, Colección Jesi). Rosai se inspiró en los paisajes y las gentes de Toscana y dotó a su pintura de vivos acentos regionales.*

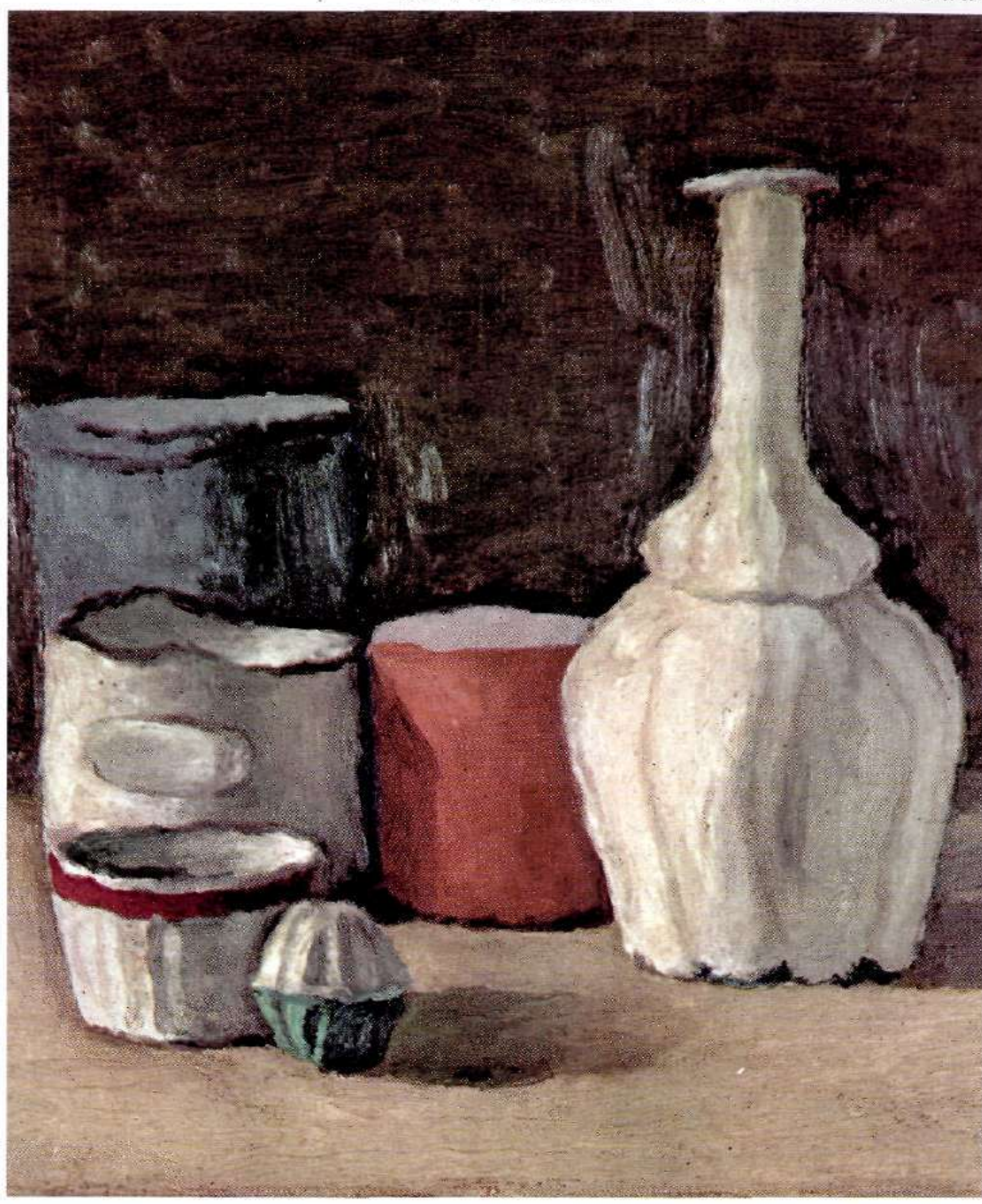
la obra de los mayores poetas de su tiempo. Más tarde, su creciente interés por la pintura le indujo a trasladarse primero a Roma y después a París, donde permaneció quince años (no obstante, regresaba cada verano a Italia). De excelente gusto y con una cultura que le inmunizaba de las tomas de posición intelectual, sintió la pintura en la alegría creativa del color, aproximándose a una interpretación moderna del impresionismo, pero añadiéndole su particular fantasía y una sensibilidad encendida y vigorosa.

Como se ha visto, muchos de los grandes artistas italianos, aun interpretando las corrientes del mundo moderno, siguieron en antítesis con el pasado y no participaron en posiciones antifigurativas. Así sucedió con Sironi, sensible a temas populares realizados con formas monumentales y tonos cromáticos oscuros, o con Ottone Rosai, toscano, incansable en la descripción de los serpenteantes senderos de su país o de los huéspedes de sus posadas. En el arte de Felice Casorati se halla una reminiscencia simbolista, mientras en Scipione, inspirado en la Roma barroca, se capta una fantasía expresionista invadida por un toque de sensualidad y alucinación.

La figura se convierte en el tema central también para los escultores, entre los que destaca la personalidad de Arturo Martini, ligado al grupo de Ca'Pesaro, que había comenzado con una producción de cerámica y en el campo del grabado. Pese a cierta







A la izquierda, arriba: Giorgio Morandi (1890-1964), Naturaleza muerta, *1956, detalle (Milán, Galería del Milione). Abajo: Sironi,* El ciclista, *detalle (Roma, Colección Sarfatti). A la derecha: Morandi,* Naturaleza muerta, *fragmento (Milán, Colección Giovannardi). Las naturalezas muertas fueron el tema central de la pintura de este artista, que con las botellas, los vasos y otros objetos de uso doméstico supo crear profundas evocaciones atmosféricas con sutiles gradaciones cromáticas.*

relación con el cubismo y algunos destellos de carácter abstracto, la figura humana, idealizada en sentido heroico, como se ha dicho hablando de Carrà, se convierte en su centro de interés. Tanto tendía a lo monumental, que su expresión habría sido retórica de no estar animada por una poderosa fantasía que hace de Martini uno de los artistas más representativos del arte italiano contemporáneo.

La escultura de Marcello Mascherini y de Emilio Greco se vuelve hacia los motivos del clasicismo, tratados sin embargo con plena libertad de inspiración, mientras Giacomo Manzú parece interesado aún en la difuminación de claroscuros de Medardo Rosso, basando su expresión en la delicadeza luminosa de las superficies.

También permanece ligado a lo figurativo, aunque mediante experiencias nuevas, Marino Marini, de quien son famosos sobre todo sus *caballeros*, variaciones de un tema en el que obtiene formas violentas de naturaleza terrenal y vigoroso realismo y al propio tiempo ensalzadas por una impetuosa concisión de ademanes.

EL EXPRESIONISMO

Con el nombre de Expresionismo se definen sobre todo los movimientos de la pintura alemana que tuvieron a su cabeza al grupo Brücke ("Puente") y del Blaue Reiter ("Caballero Azul"). Pero estas manifestaciones no son sino un episodio, aunque de gran relieve, dentro de una postura común de la cultura figurativa contemporánea, por lo que el término de expresionismo puede extenderse a otros artistas y traspasa evidentemente los confines de Alemania.

Al intentar definir la tendencia expresionista del arte moderno aparecen las mismas dificultades que surgían para diferenciar el simbolismo del modernismo. Desde el momento en que, desde los impresionistas y el propio Cézanne, lo representado se había alterado profundamente para dar cada vez mayor preponderancia a la interpretación subjetiva, se podía decir que el expresionismo había nacido; en efecto, no se podía considerar fuera de esta categoría a pintores como Van Gogh, Modigliani o Matisse. Existe sin embargo una diferencia que separa a éstos de los expresionistas propiamente dichos, al menos según el uso común que se aplica a este término, y es que un artista extremadamente subjetivo como Van Gogh jamás llegaba en la deformación al rechazo polémico del dato natural que reproducía: lo exageraba tal vez, pero no lo negaba, mientras en los expresionistas se asiste a una declarada y voluntaria alteración de la realidad.

Naturalmente, ni siquiera una clasificación similar puede pretender ser algo más que orientativa, pues es obvio que la dosis de rebeldía que es posible hallar en los expresionistas puede tener un origen muy diverso y dejar márgenes de discusión, como en el caso de James Ensor, a quien muchos consideran como uno de los grandes iniciadores del expresionismo.

Este pintor nació en Ostende, ciudad en la que transcurrió casi toda su vida salvo escasos viajes y algunos desplazamientos a Bruselas, donde realizó su formación. Ensor fue esencialmente un solitario, de carácter reservado, enraizado en su casa donde también tenía una tienda de conchas y de *souvenirs* y donde pasaba el día pintando, interpretando música, escribiendo y recibiendo visitas. Sin estos antecedentes de vida sedentaria sería imposible comprender su arte, que nace de una reacción triste y violenta contra la monotonía de la existencia y la torpeza humana. Las dificultades que encontró en su carrera artística, que le impidieron conocer el éxito hasta comienzos de nuestro siglo, contribuyeron a incrementar su espíritu sarcástico. En su casa llena de objetos superfluos y sugestivos conservaba también un gran lienzo muy querido por él y una de sus obras maestras, *Entrada de Cristo en Bruselas,* lleno de figuras grotescas y crueles y realizado con una gama de colores áspera y obsesiva. Al expresionismo de Ensor se llegaba pues a través de dos dimensiones: la elección de los temas y el dibujo caótico y despreocupado, con colores vivos y corrosivos. Son especialmente estos últimos elementos los que le ligan a los posteriores exponentes del expresionismo. Ensor se inspiraba en las sagas obsesivas que habían dominado la pintura flamenca, en los monstruos del Bosco y Brueghel. Máscaras, esqueletos y criaturas deformes son su macabro repertorio.

Ya en Ensor el expresionismo nacía de una profunda rebeldía interior; los artistas que siguieron esa dirección eran a menudo solitarios, hombres experimentados y en disidencia con la sociedad. No sorprende pues que el artista que más profundamente influyó en el nacimiento del expresionismo fuera un noruego, Edvard Munch, quien por el hecho de llegar de un país periférico respecto a los centros de la cultura figurativa llevaba una carga de vigor y originalidad. Munch había nacido al norte de Oslo; su padre era médico y



James Ensor (1860-1949): Intrigas, *detalle (Amberes, Museo de Bellas Artes). Ensor incide en la tradición grotesca propia del arte flamenco. Es un pintor que desahoga en una sátira amarga y a menudo alucinada el resentimiento de una vida sedentaria y una solitaria misantropía.*

descendía de una familia con antepasados ilustres en varios aspectos de la historia noruega. Aún era niño cuando lo traumatizaron algunos hechos luctuosos familiares, dejando una huella dolorosa en su vida. Hacia 1880 se adhirió al movimiento de la Bohemia de Cristianía (antiguo nombre de Oslo), formulado literariamente por el poeta y filósofo Hans Jaeger, amigo asimismo de Munch y que basaba sus teorías en un radicalismo social, en el culto del erotismo y el mito de la prostituta.De la Bohemia extrajo Munch incitaciones para una vida desordenada y una postura contestataria, así como bastantes motivos para su pintura. En 1892 expuso en Berlín *El friso de la vida*, un tríptico del que realizaría varias versiones y en cuyo tema insistiría (es famosa *La danza de la vida* de Oslo). La exposición suscitó tal escándalo que tuvo que clausurarse a los pocos días, pero el nombre de Munch adquiría un relieve internacional y de la reacción de los artistas que le defendieron nació la Secesión Berlinesa. En 1894 inició la serie de aguafuertes, que representarían una parte muy notable de su actividad: su trazo preciso, su grafía extremadamente sintetizada y sus colores planos hallarían en el grabado un medio idóneo para expresarse. Los cuadros de Munch de este período, como la *Vista de la Karl-Johann Strasse*, y las litografías, como *El beso* o *Celos*, revelan un sentimiento de soledad, angustia y pesimismo que la imagen de la mujer, concebida en su sexualidad exclusiva e inconsciente, no podía mitigar. En 1885 realizó su



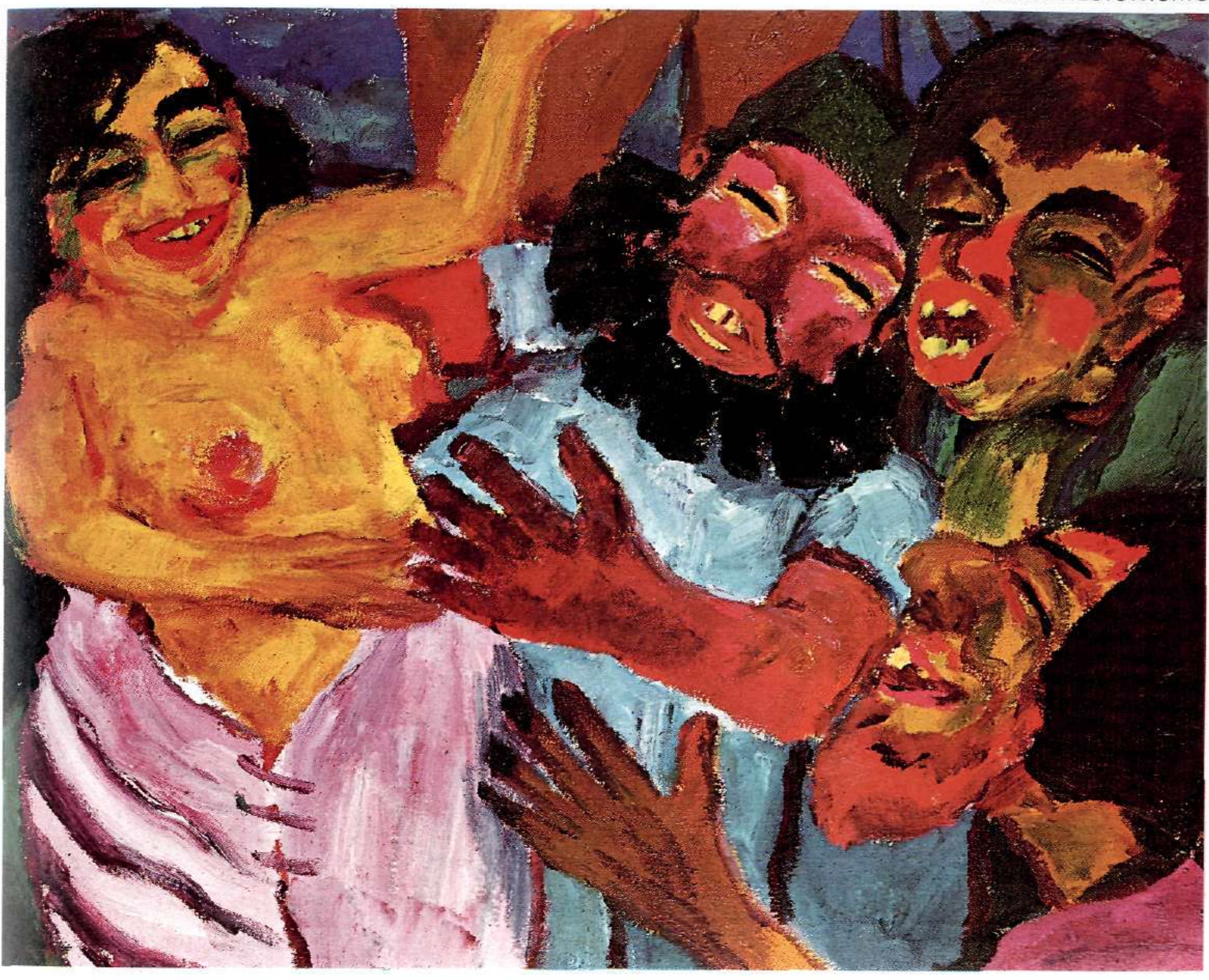


Edvard Munch (1863-1944). A la izquierda: Vista de la Karl-Johann Strasse, *fragmento (Bergen, Colección Rasmus Meyer). Este noruego, de triste juventud y atormentada existencia, está reputado como uno de los padres del expresionismo; su arte fue apreciado sobre todo en Alemania. A la derecha, arriba:* Retrato *(Oslo, Colección Henie). Abajo:* El beso *(Oslo, Colección Municipal de Bellas Artes). Munch fue también excelente grabador.*

litografía *El grito,* obra que puede considerarse como el anuncio del expresionismo, dado el torbellino de líneas onduladas y obsesivas que traducen la sensación física de una pesadilla. La tensión que crecía en el espíritu de Munch no podía menos que desembocar en una crisis, que estalló en 1908 obligándole a ser internado en una clínica. Después se produjo la recuperación y la lenta liberación de la angustia. Esto no significa que su espíritu y su arte cambiaran radicalmente, pero sí dio paso al equilibrio e hizo que el artista captara también las notas positivas de fe y serenidad.

El ejemplo de Munch influiría fuertemente en el grupo de la Brücke, que se constituyó en Dresde en 1905. Lo formaban inicialmente Ernst Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl. En dicho año Kirchner se había graduado en el instituto politécnico de Dresde; los demás también eran alumnos de dicho centro. Como Munch, Kirchner descendía de una familia de intelectuales y había nacido en Aschaffenburg, Baviera. Su padre daba clases en Chemnitz y fue allí donde Kirchner realizó su primera litografía.

El origen del nombre del movimiento, el "Puente", es bastante incierto; de todos modos, coincidió con la que sería característica del movimiento, o sea su compromiso de ser esencialmente un punto de coyuntura en la renovación radical de la cultura. En efecto, como demuestra su programa redactado en 1906, el movimiento era muy abierto y no tardó en

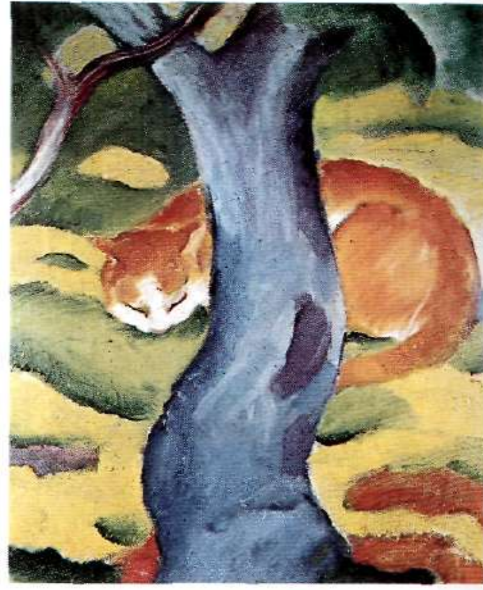


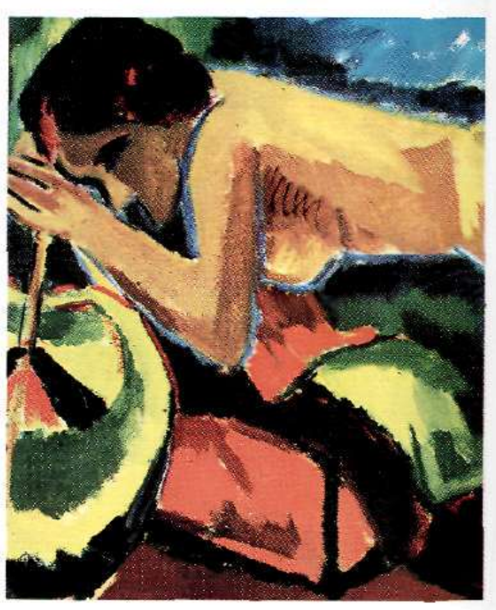
Emil Nolde (1867-1956): Vida de Santa María Egipciaca, *detalle (Hamburgo, Kunsthalle). Forma parte de un ciclo religioso realizado por este pintor, uno de los creadores del expresionismo alemán que estuvo asimismo ligado durante cierto tiempo al grupo Brücke.*

suscitar la adhesión de otros artistas como Nolde y Müller. Se creó una asociación financiadora, los "Amigos del Puente", a la que se enviaban xilografías realizadas por sus miembros: fueron importantes asimismo los Almanaques publicados anualmente.

Si destacada fue la actividad que los pintores desarrollaron en común (en verano se reunían junto a los lagos de Moritzburg y realizaban estudios de desnudo en plena naturaleza), aún lo fue más su incansable obra de propaganda y estímulo, consistente sobre todo en la organización de numerosas exposiciones, similar a la que hacían los futuristas italianos; además ambos movimientos coincidían cronológicamente. El grupo se disolvió en 1913 a causa del inevitable brote de divergencias y los artistas prosiguieron cada uno su propio camino, conservando sin embargo las características esenciales que habían definido el movimiento. En 1911 Kirchner se estableció en Berlín, donde estimuló una nueva interpretación, que tendría considerable influencia, de la temática de la ciudad: ésta era para él el dramático y dinámico choque de fuerzas contrapuestas, testimonio de una tensión que aún advertía en todos los aspectos de la vida.

La experiencia bélica de la Primera Guerra Mundial traumatizó al artista, que hubo de pasar un período de restablecimiento en un sanatorio. En 1918 se estableció en Davos, Suiza, donde asistió a la progresiva ascensión del nazismo y a la confiscación de sus obras





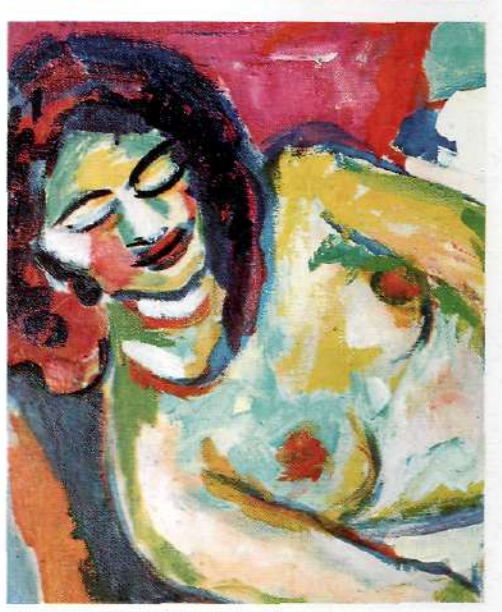
que, como las de sus compañeros, habían sido tildadas de degeneradas. En Davos, en el ambiente austero de la montaña, halló nuevos motivos de inspiración para aquel sentido trágico y exaltante que poseía de los problemas humanos. Pero una grave enfermedad y el presentimiento cada vez más confirmado del desastre que se abalanzaba sobre Europa le incitaron al suicidio. Gran parte de la actividad de Kirchner se concentró en el campo del grabado, que se distingue en conjunto por su maestría técnica y por el uso de procedimientos nuevos, tanto en la xilografía, en la que muy pronto introdujo el color, como en la litografía, donde obtuvo igualmente resultados de gran delicadeza.

El pintor de temperamento más equilibrado del grupo fue Erich Heckel, que ante la guerra adoptó una postura diametralmente opuesta a la de Kirchner, alistándose voluntario y combatiendo en el frente de Flandes. Sintió la fascinación monumental de la naturaleza, que se convirtió, sobre todo en la posguerra, en protagonista de sus pinturas.

Una aspiración a lo colosal y a lo primitivo preside la obra de Karl Schmidt-Rottluff, profundamente influido por Van Gogh y Munch. Se distingue especialmente en la xilografía, cuya simplicidad de composición y colores asume valores abstractos. Una serie famosa de xilografías fue la realizada durante la Primera Guerra Mundial, cuando se encontraba en el frente ruso. En 1906 se unió al grupo Emil Nolde, artista nacido de una

Franz Marc (1880-1916) fue junto con Kandinsky el creador en Munich, en 1911, del Blaue Reiter *("Caballero Azul"), que con el* Brücke *("Puente") representó el principal movimiento del expresionismo alemán. A la izquierda:* La torre de los caballos azules, *detalle (Berlín, Kronprinzenpalais). A la derecha, arriba:* Gato encaramado a un árbol, *detalle (Hannover, Colección Wagner). Abajo: Karl Schmidt-Rottluff,* Mujer en reposo, *detalle (Munich, Neue Pinakothek).*





Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). A la izquierda: La familia. *Kirchner es la figura más notable del grupo Brücke, fundado en Dresde en 1905. Los otros grandes representantes de este movimiento fueron Heckel, Schmidth-Rottluff y Müller. A la derecha, arriba:* Busto desnudo de mujer con sombrero, *1911, detalle (Colonia, Wallraf-Richartz Museum). Abajo:* Desnudo recostado con abanico *(Bremen, Kunsthalle).*

familia de campesinos en el norte de Alemania, región a la que siempre permanecería ligado. Comenzó como dibujante y tallista de muebles y enseñó durante algunos años dibujo ornamental en la escuela industrial de Saint Gall, Suiza, donde realizó sus primeras acuarelas con reproducciones grotescas de las montañas que alcanzaron notable éxito. Estuvo vinculado poco tiempo a la Brücke dado su difícil carácter, pero es indudable que sus inquietudes fueron paralelas a las de dicho grupo, sobre todo en lo referente a la fuerza primitiva de los colores. Posteriormente insistió en los temas religiosos, las descripciones del puerto de Hamburgo, la vida nocturna de Berlín y, tras un viaje a los mares del Sur, la evocación de aquel exótico ambiente.

Su amistad con Heckel condujo también al grupo a Otto Müller, dirigido asimismo a la búsqueda del primitivismo. Lo logró de forma singular por medio de perfiles sutiles y airosos de figuras inspiradas a menudo en el mundo de los gitanos, con quienes se supone que tenía lazos sanguíneos por vía materna.

El otro gran movimiento del expresionismo alemán fue el del Blaue Reiter ("Caballero Azul"), con centro en Munich y cuyos principales intérpretes fueron Franz Marc y Vassili Kandinsky, pero el arte de este último desembocó en lo abstracto, por lo que su figura se describe en el capítulo relativo a dicho movimiento.

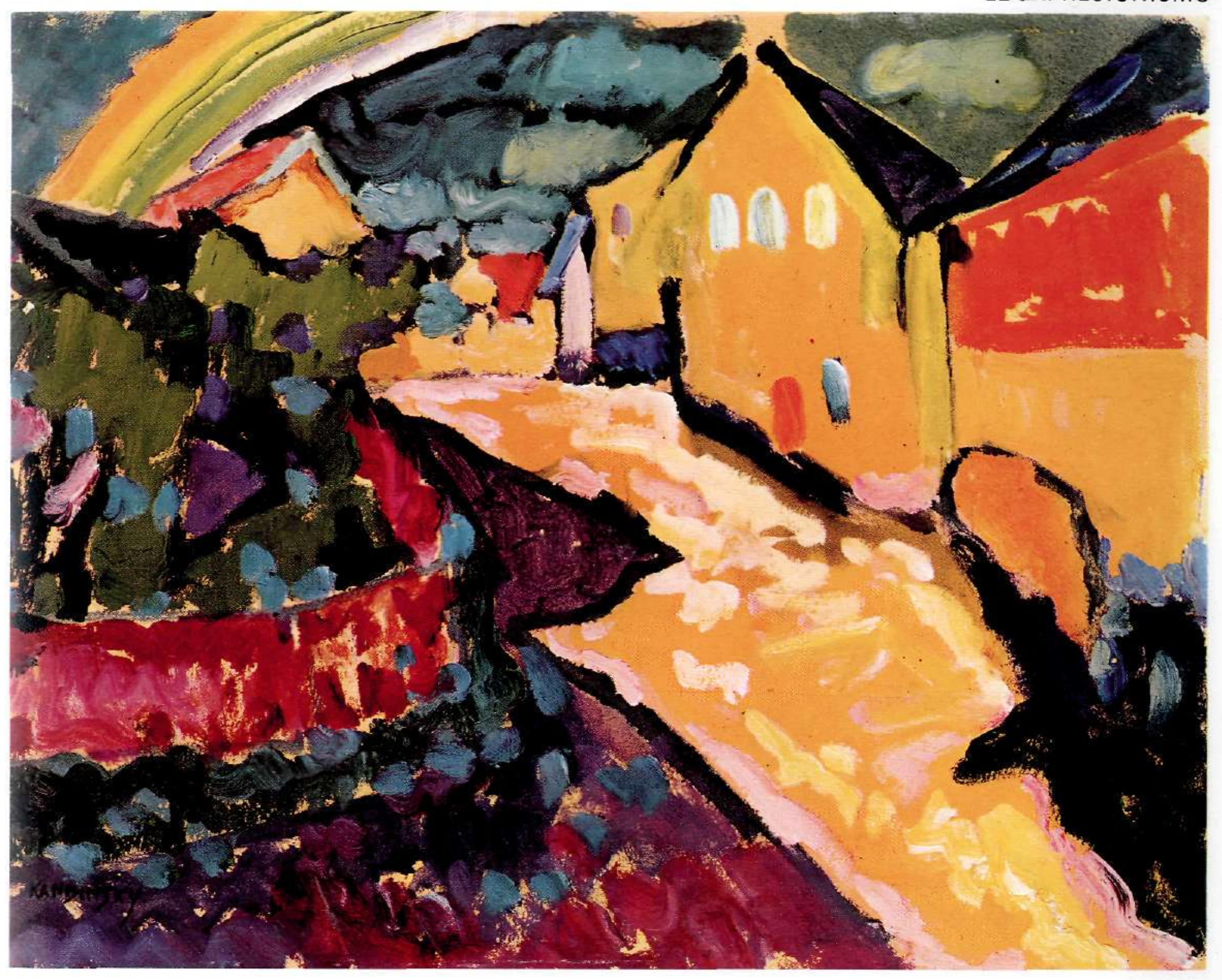




George Grosz (1893-1959). A la izquierda, arriba: Crepúsculo, *detalle (acuarela del álbum* Ecce Homo*). Grosz introdujo el movimiento dadá en Alemania, pero en la sátira de costumbres que reproduce muestra todavía sus lazos con el expresionismo. Fue especialmente un gran dibujante y representa una de las más vivas voces de denuncia contra la decadencia de la sociedad alemana entre las dos guerras mundiales. Abajo:* Los millonarios. *A la derecha:* Los funerales del poeta Oscar Panizza *(Stuttgart, Staatgalerie).*

Por el contrario, George Grosz, que participó en el dadaísmo, carece de ligazón con la Brücke y con el Blaue Reiter. Más que con el dadaísmo se sitúa en el expresionismo por la carga deformante de su pintura, que le convierte en el más despiadado acusador de una sociedad en plena decadencia moral como era la alemana en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial. Sus contactos con el futurismo y el cubismo contribuyeron a hacer más libre y vigorosa su interpretación satírica, que tuvo un momento de singular intensidad en el álbum *Ecce Homo* de 1924.

El término "expresionista" se adapta de manera ejemplar también a la pintura de Oskar Kokoschka, nacido en Austria en un pueblo del Danubio, de padre bohemio y de madre estiria. Había frecuentado la Escuela de Artes y Oficios de Viena y tomado parte en una producción de objetos artesanales, dedicándose al mismo tiempo a la pintura. En 1908 publicó dos dramas teatrales y dos años después un poema ilustrado. En 1908 ofreció su primera exposición en Berlín, a la que siguió otra en Viena que provocó violentas reacciones y el escándalo del propio archiduque Fernando. Durante la Primera Guerra Mundial combatió en el frente ruso en caballería y fue gravemente herido, recorriendo varios hospitales. Se le encomendó un puesto de enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de Dresde, al que renunció en 1924 para dedicarse a viajar, comenzando así su serie, pronto famosa, de

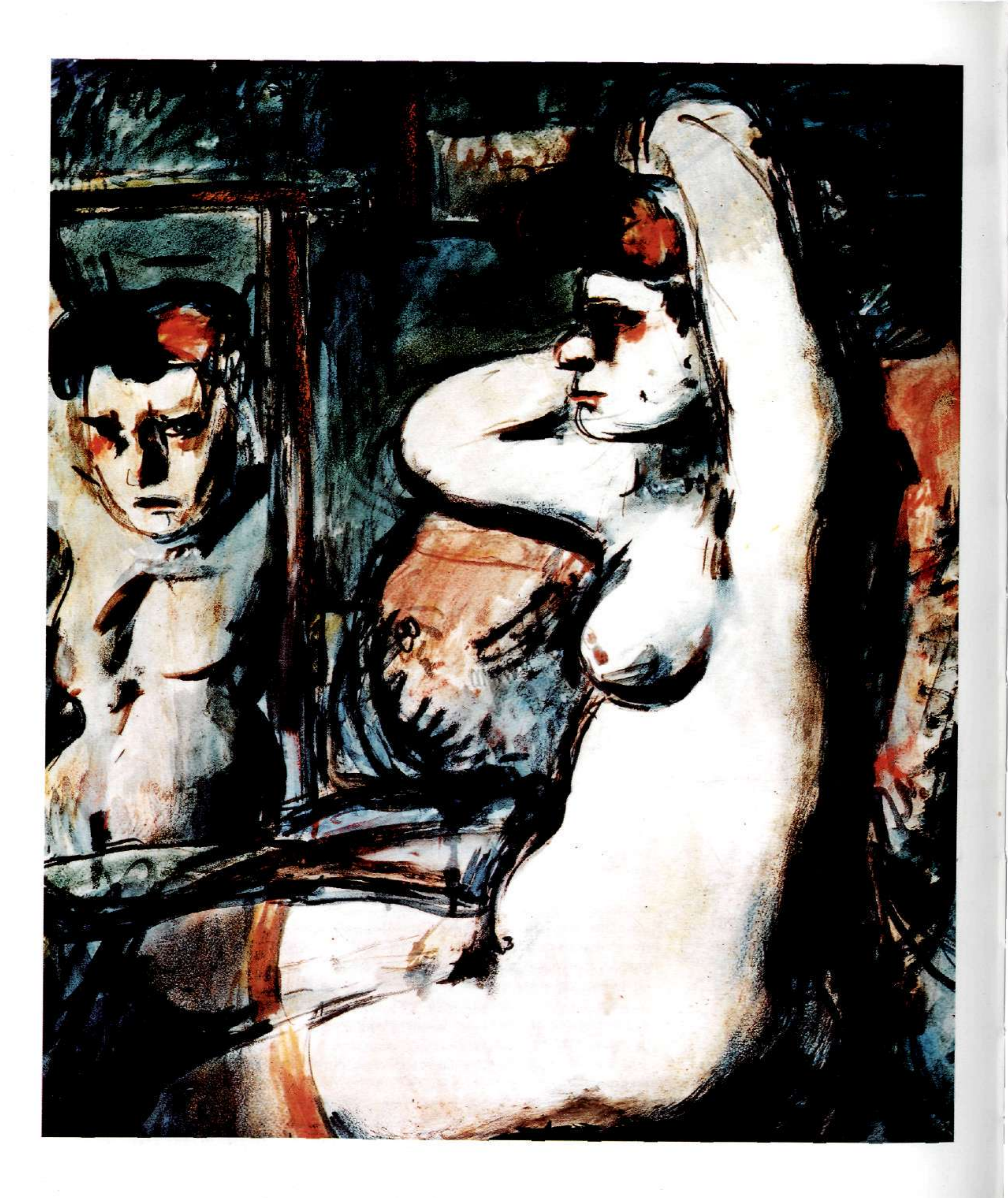


Vassili Kandinsky (1866-1944): Murnau con el arco iris *(Munich, Städtische Galerie). Tras su inicial formación en Rusia, Kandinsky se estableció en Munich, llevando a su arte un gran interés por el color, a cuyo poder expresivo atribuía la capacidad de revelar los sentimientos humanos. Aun poseyendo una base naturalista, su pintura superaba los datos objetivos y se encaminaba a la búsqueda de valores que conducirían al artista al camino de la corriente abstracta.*

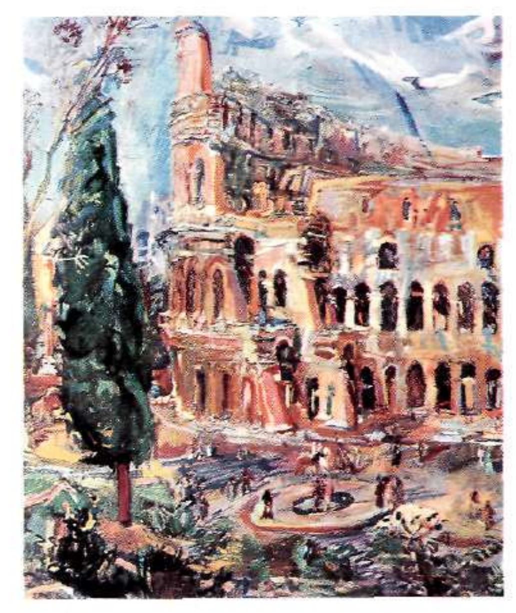
paisajes. También sufrió los efectos del nazismo y fue clasificado entre los pintores degenerados, pero pudo huir a Inglaterra, donde aún viviría tiempos duros, pues su arte no era conocido allí; hasta acabada la guerra no conseguiría el éxito, que le permitió materialmente una posición más desahogada. Es sobre todo su ímpetu personal y su ardorosa fantasía lo que coloca a Kokoschka en el ámbito expresionista, pues es diferente de los pintores del Brücke, menos elemental y menos drástico; sus cuadros son mucho más fragmentados en el fluir del dibujo y del color y, aunque sintetizados en la vehemencia de los grandes motivos, tienden por otra parte a diluirse en un cúmulo de notas particulares, en un abandono sinfónico.

Por este camino, en esta elección de estructuras en las que la vaguedad y el instinto parecen desplazar a la concentración racional de los otros expresionistas, se podría situar igualmente a Chaïm Soutine.

Nacido en un pueblo cerca de Minsk, en Lituania, formaba parte de una familia judía muy pobre. Era un mundo materialmente mísero, pero rico en sentimientos afectivos, en recursos íntimos, que Soutine no podría olvidar jamás aunque logró escapar de él llegando primero a Minsk, luego a Vilna y finalmente, en 1913, a París. Tras la incomprensión que hasta entonces había encontrado hacia su obra, esta ciudad le entusiasmó y, aunque







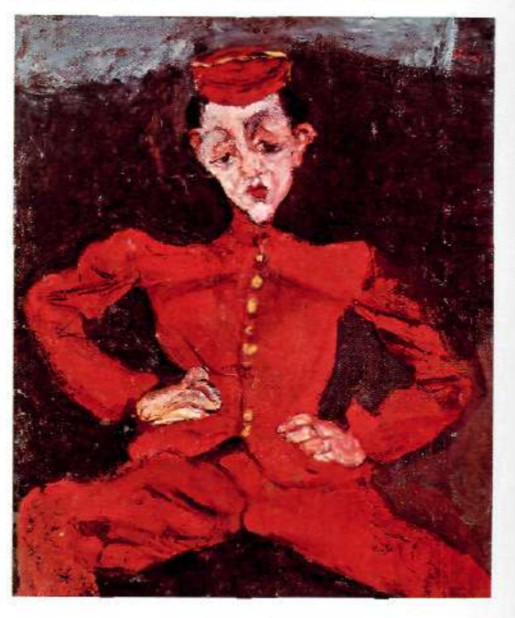


En la página de al lado: George Rouault (1871-1958), Ante el espejo *(París, Museo de Arte Moderno). Realizado en 1906, pertenece a la serie dedicada por el artista a la cara desagradable de la vida, al mundo de los pobres, los payasos y las prostitutas. Arriba, a la izquierda:* La Santa Faz *(París, Colección Frigerio), con evidentes indicios del aprendizaje de Rouault junto a un restaurador de vidrieras. Oskar Kokoschka (N. en 1886). A la izquierda, abajo:* El Coliseo visto desde el Palatino, *fragmento (Londres, colección privada). A la derecha:* Dent du midi *(Zurich, colección privada).*

continuó viviendo en una situación de gran penuria (en Vilna había llegado a mendigar para no morir de hambre), encontró amigos, entre ellos especialmente Modigliani, e incluso protectores como Zborowsky, a quien Modigliani le había presentado. Lentamente su situación mejoró hasta que un coleccionista norteamericano le compró un centenar de cuadros. Era el final de la pobreza, pero aún no la conquista de la paz, a la que se oponían su temperamento de artista y los hechos dolorosos que se cernían sobre Europa. Su inquietud se traduce en su pintura, atormentada por una continua inestabilidad: todo en su obra parece escurrirse o contorsionarse y se convierte en inseguro y evasivo.

El mayor representante del expresionismo en Francia fue Georges Rouault, también formado junto a Gustave Moreau, de quien fue el alumno predilecto. Le atrajo inicialmente el mundo del simbolismo y comenzó pintando temas bíblicos, mitológicos y paisajes, imprimiéndoles un sello místico. Posteriormente sustituyó estos motivos por los sujetos de una categoría social de personas marginadas: prostitutas, cómicos, etc. y, como había hecho Daumier, el ambiente de los tribunales, hallando en la acuarela el medio idóneo para expresarse. Más adelante todavía regresaría a los temas religiosos, pero insertando en ellos sus personajes favoritos y elevándolos a una dimensión bíblica. La producción de Rouault, que fue variada y que incluye también grabados, cartones para tapices y para vidrieras y





escenografía, posee un carácter dramático; el artista aparece también como el máximo intérprete de nuestro siglo de una problemática religiosa, refrendada por su amistad con el filósofo católico Jacques Maritain. La línea densa y pesada que perfila a sus figuras recuerda las junturas de plomo de los antiguos vitrales y sus colores tienen un profundo esplendor iluminado por reflejos de gran atracción por la sensación de misterio que de ellos se desprende. Este ambiente de recogimiento y religiosidad que respiran sus obras y su plasmación material ha hecho que con frecuencia se las compare con el arte medieval, cotejo que el propio Rouault parecía corroborar al mostrar una gran simpatía hacia ese período, al que a veces se refirió en algunas conversaciones, llegando incluso a afirmar: "Yo no siento como si perteneciera a esta vida moderna... mi vida real está en la época de las catedrales."

Chaïm Soutine (1894-1943). A la izquierda: Escalinata roja en Cagnes *(Ginebra, Colección Waechter). A la derecha, arriba:* Retrato de mujer *(Basilea, Galería Bayeler). Abajo:* Botones de Chez Maxim's *(París, Museo Nacional de Arte Moderno). De origen ruso, Soutine se estableció en 1911 en París, pero nunca olvidó su desdichada infancia transcurrida en el* ghetto *de Smilovic, por lo que dio a sus imágenes un sentido de inseguridad y rebelión.*

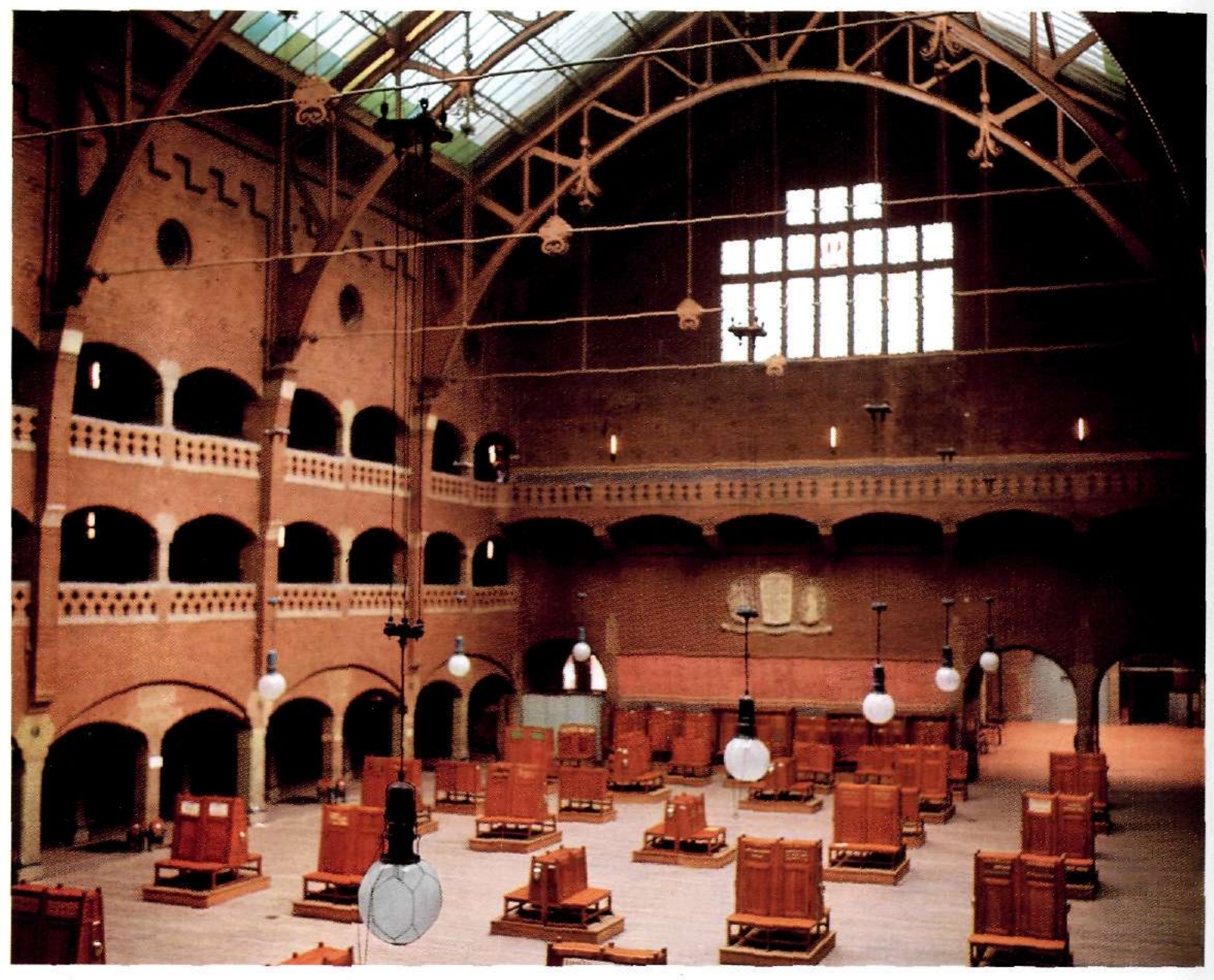
EL RACIONALISMO ARQUITECTONICO

Ya se ha hablado de los dos diversos aspectos de la arquitectura del siglo XIX. Por una parte los arquitectos con su eclecticismo decorativo y por otra los ingenieros capaces de utilizar las técnicas modernas para los nuevos tipos de construcción. Sin embargo, sólo a partir de la llamada Escuela de Chicago se adoptaron estas técnicas para los edificios habitables. Es totalmente coherente con la situación cultural y económica de aquel país que esta escuela, en la que el funcionalismo arquitectónico ya elabora sus principios, surgiera en los Estados Unidos. En esta nación, al menos por entonces, tenía menor aceptación el engreimiento de la retórica europea y todo el país estaba comprometido en un esfuerzo de expansión que exigía el máximo rendimiento con el mínimo derroche de energía. Son la simplicidad y la racionalidad los elementos que dominan en la Escuela de Chicago, donde William Le Baron Jenney realizó la primera construcción con armazón sin el uso de muro portante. El arquitecto que alcanzó más fama fue sin embargo Louis Sullivan, cuya actividad se desarrolló sobre todo en los dos últimos decenios del siglo y continuó en el siguiente, pero ya el gusto de la clientela había cambiado y la solemne sobriedad que había hecho tan fresca y tan nueva a la anticonvencional Escuela de Chicago se había abandonado para seguir las modas europeas. Pero las obras más significativas de Sullivan no carecían ni mucho menos de decoración: utilizaban elementos ornamentales de gusto modernista, pero los subordinaban a la esencialidad de las líneas y los volúmenes del edificio y se ejecutaban con orgullosa y casi dramática grandiosidad. Como se ha dicho, este iluminado entusiasmo de la arquitectura norteamericana, desgraciadamente, sería relegado por el gusto europeo; los Estados Unidos, aun alardeando de la construcción de sus enormes rascacielos, se sometieron durante unas décadas prácticamente a Europa hasta que la tragedia que estalló en el Viejo Continente provocó un éxodo renovador de algunos de sus mejores arquitectos.

En Europa los inicios de la renovación se produjeron en Bélgica, donde Víctor Horta construía entre 1892 y 1893 la famosa casa Tassel en Bruselas. Fue bajo la bandera del modernismo como se realizó la primera revolución sustancial de la arquitectura europea y se la adecuó a las nuevas tecnologías. Fueron etapas fundamentales la actividad de Berlage en Holanda, tanto de arquitecto como de urbanista, la fundación de la Secesión Vienesa y de la Berlinesa y la labor de Mackintosh en Inglaterra, pero no se debe pasar por alto a un arquitecto cuya producción, aunque menos importante en el plano de innovaciones técnicas, alcanzó una inigualable originalidad en el de la fantasía: el catalan Gaudí.

En él se conjugan más que en ningún otro las diversas corrientes del simbolismo que caracterizan el final de siglo y que llegan también a una definición modernista, pero con tal intensidad de contenido que convierten a Gaudí en un precursor del expresionismo y tal vez incluso del surrealismo. Sus principales construcciones, como las casas Batlló, Güell y Milá, el parque Güell y el templo de la Sagrada Familia, todas en Barcelona, reflejan, a través del movimiento de sus formas casi monstruosas y su revestimiento de cerámica policroma, que recuerda a menudo los azulejos de la tradición mozárabe, una vivísima fantasía, un espíritu visionario.

Pero aunque su arte pudo tener consecuencias en la formación de Picasso y Dalí, no halló continuadores en el plano europeo; lo contrario sucedió en Viena con el ejemplo de Otto Wagner, ligado a la Secesión, Adolf Loos y Joseph Maria Olbrich. Wagner había sido nombrado profesor de arquitectura en la Academia de Viena sin que se pudiera prever el carácter innovador de sus enseñanzas. Pronto publicó un pequeño manual de instrucciones



Hendrik Petrus Berlage (1856-1934): interior de la Bolsa de Amsterdam. Berlage se caracteriza por haber recuperado la esencia elemental de la arquitectura del Medievo, desproveyéndola sin embargo de toda retórica decorativa y encaminándose a resultados de funcional simplicidad. En la página de al lado: Alexandre Gustave Eiffel (1832-1923), un aspecto de la torre Eiffel de París, erigida entre 1887 y 1889, con motivo de la Exposición Universal, símbolo de las construcciones metálicas que fueron una de las mayores novedades de la arquitectura del siglo XIX.

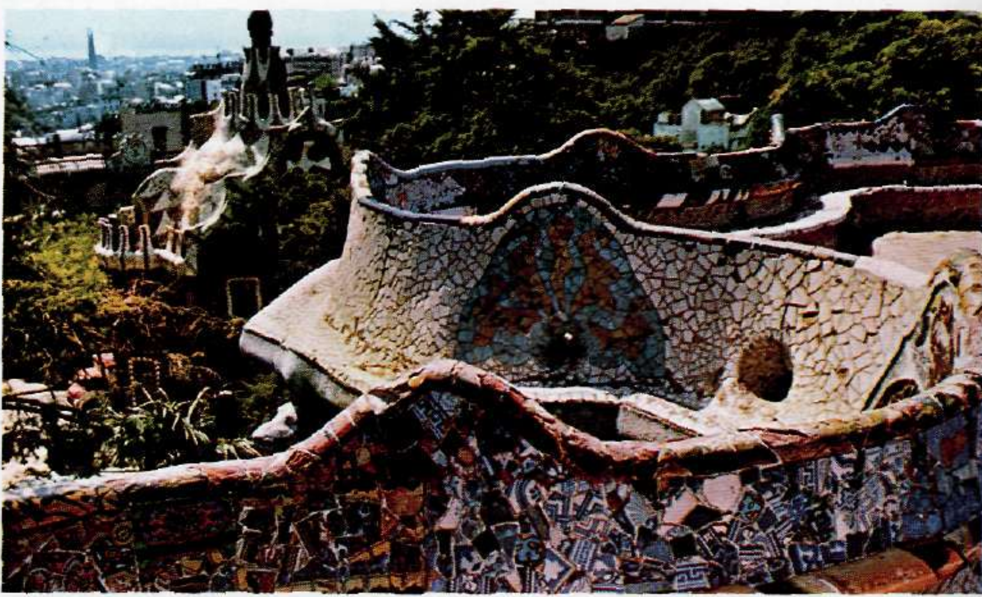
para sus alumnos abundante en afirmaciones revolucionarias, pero el mayor ejemplo lo daría él mismo con la construcción del ferrocarril elevado y subterráneo de Viena, cuyas estaciones traducían sus exigencias de simplicidad y funcionalismo absolutas. Loos fue por el contrario un solitario que adoptó una posición de antítesis ante el modernismo, contribuyendo así al decisivo paso de este estilo al racionalismo, que debería constituir el episodio principal de la arquitectura de nuestro siglo. Olbrich se trasladó en 1899 a Darmstadt, que se convirtió en uno de los centros más activos del modernismo en Alemania. En esta ciudad estuvo también Peter Behrens, ligado asimismo a la Secesión Vienesa y uno de los grandes renovadores de la arquitectura de Alemania, donde el Deutscher Werkbund, movimiento fundado en 1907, se sumergía profundamente en la evolución cultural del país.

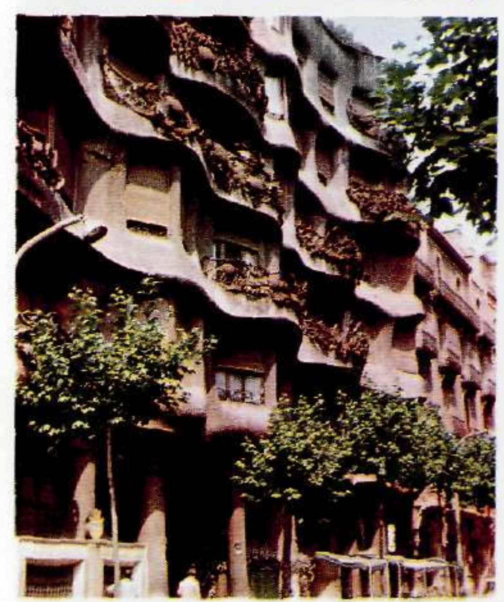
Con Behrens se afrontó decididamente el problema de la colaboración de la arquitectura con la industria. Él mismo fue autor de edificios industriales encargados por la A.E.G., que ya aparecen con absoluta simplicidad y abandonan también aquellos elementos típicos del Jugendstil que Behrens continuaba empleando en la arquitectura para viviendas.

En los estudios de Behrens trabajaba entre 1907 y 1910 Walter Gropius, uno de los grandes creadores de la arquitectura contemporánea. Descendía de una familia de artistas y en 1912, a los veintiocho años de edad, realizaba su primer proyecto, los talleres Fagus y











Alfed, donde se fabricaban hormas para zapatos, que fueron utilizados para la publicidad de la empresa en los diarios. En ellos afloran ya las características fundamentales del arte de Gropius, como el orden racional y la absoluta simplicidad geométrica, junto a ciertas soluciones técnicas muy importantes peculiares de sus programas: la abolición de las pilastras angulares y la reducción de las paredes perimétricas a la simple función protectora de los agentes atmosféricos y los ruidos.

Idénticos conceptos presidieron las posteriores obras de Gropius: la sala de máquinas y el Palacio de los Oficios de la Exposición de Colonia, realizados en 1914. Antes de estallar la Primera Guerra Mundial, la arquitectura del racionalismo ya había realizado sus modelos. La denominación "racionalismo" deriva de la rígida aplicación de criterios de funcionalismo y de simplificación formal en las construcciones, como si fuesen ejecutadas por una máquina y abandonando todo embellecimiento superfluo. A esta orientación, cuyos criterios de economía se identificaban con una exigencia de orden moral y de claridad lógica, Gropius le dio un impulso decisivo.

Tras el paréntesis de la guerra, se convirtió en el alentador de la mayor institución de enseñanza arquitectónica que Europa había conocido: la Bauhaus, al principio actuando en Weimar y después en Dessau. Fue en esta última ciudad donde Gropius creó también la sede

Antonio Gaudí (1852-1926). A la izquierda, arriba: templo de la Sagrada Familia, en Barcelona, la obra en que el arquitecto catalán trabajó hasta su muerte. Abajo: Casa Milá, conocida como la Pedrera, en Barcelona; revestida de baldosines de colores, se caracteriza por sus líneas ondulantes. A la derecha, arriba y abajo: detalles del parque Güell, también en Barcelona, uno de los conjuntos en que mayor fantasía derrochó el arquitecto.







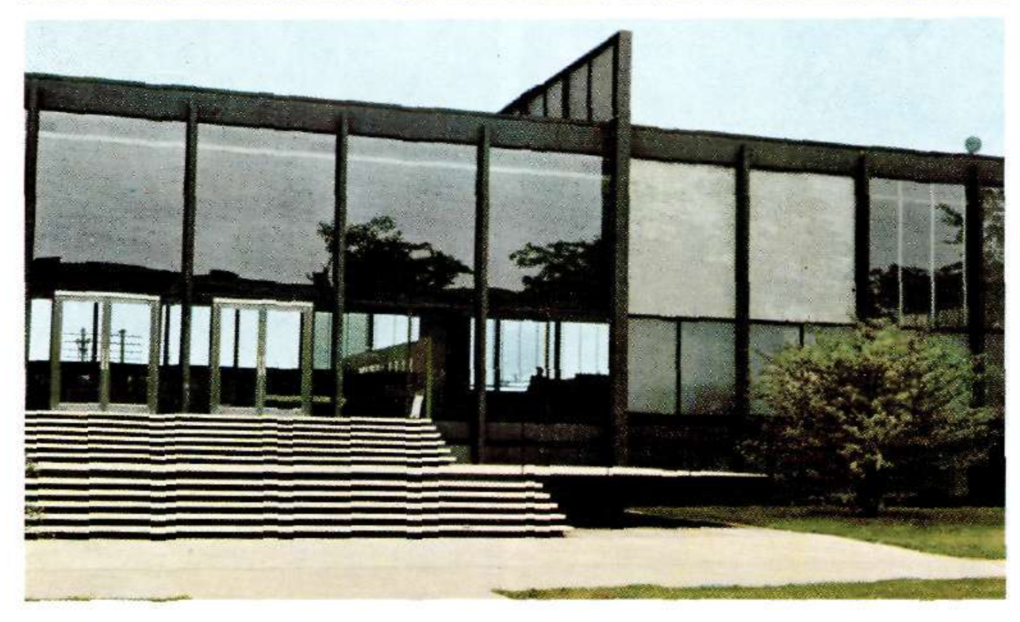
Louis Henry Sullivan (1856-1924). A la izquierda: edificio de la Wabash Avenue. Sullivan está considerado como el máximo exponente de la escuela de Chicago; su arquitectura se caracteriza por la fuerza monumental y la funcionalidad que se anticipan al racionalismo. A la derecha, arriba: el Gage Building, Chicago. Es en esta ciudad donde la arquitectura norteamericana del siglo XIX alcanza los resultados más originales. Abajo: el Guarantee Building, en Buffalo.

arquitectónica de su escuela según sus principios: unificando en un cuerpo articulado todas las funciones docentes y de la vida comunitaria de los estudiantes. La Bauhaus se convirtió en una institución ejemplar en todas sus manifestaciones: desde el modo en que estaba amueblada, elegante y sobrio, hasta la forma en que se impartía la enseñanza, según el principio de asociar lo máximo posible el arte a la industria y la vida cotidiana. Este principio no era nuevo y derivaba de las iniciativas que ya durante el siglo XIX se habían producido en Inglaterra y otros países, pero sí era nueva la capacidad organizativa con que Gropius lo aplicó, profundizando en él y haciendo de la Bauhaus un elemento vital de la cultura europea de aquel período. En ella dieron clases también Klee y Kandinsky y ofreció algunos conciertos musicales Stravinski.

De 1928 a 1934 Gropius estuvo en Berlín, donde realizó el barrio Siemensstadt; de allí, a la llegada del nazismo, se trasladó a Inglaterra y luego a Estados Unidos, solicitado por la Universidad de Harvard. La casa que se construyó fue la primera edificación moderna de Massachusetts y pronto le encomendaron numerosos encargos que contribuyeron enormemente a la evolución del gusto norteamericano en arquitectura. Su vocación de organizador y su sensibilidad hacia los problemas sociales hallaron posterior confirmación en los estudios que realizó en Estados Unidos sobre urbanismo y prefabricación.









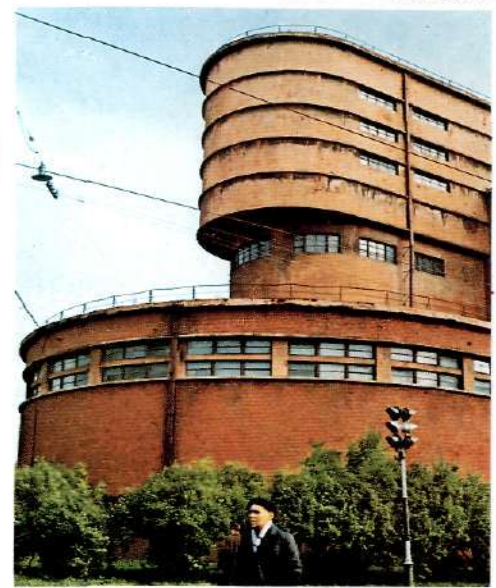
Algunos de los mayores arquitectos alemanes, como Gropius, Mendelsohn y Mies van der Rohe, se vieron obligados a abandonar Alemania por motivos políticos y más o menos pronto emigraron a Estados Unidos, donde hallaron un ambiente más apto para desarrollar su actividad, dando a aquel país un prestigio cultural que superaba incluso al de los tiempos dorados de la Escuela de Chicago.

Mendelsohn es, de los arquitectos recién mencionados, el más ligado al expresionismo, como demuestra una de sus primeras obras, la Torre Einstein de Potsdam, un observatorio astronómico levantado en 1919. Muy diferente de Gropius, era hombre de difícil temperamento y solía hacer sus proyectos escuchando música. Un aspecto de esta vocación romántica puede captarse en los grandes movimientos curvilíneos que caracterizan algunos de sus edificios, como los Almacenes Shocken en Stuttgart y Chemnitz y el cine-teatro Universum en Berlín. En 1933 se trasladó a Inglaterra y de allí a Palestina, donde construyó la casa de Chaim Weizmann, el primer presidente del estado de Israel, el centro médico de Hadossah, etc. Pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial le forzó a trasladarse a los Estados Unidos, donde construyó algunas sinagogas y donde falleció.

Mies van der Rohe era hijo de un picapedrero, lo que probablemente influyó mucho en su extraordinaria sensibilidad por el material. En su formación tuvo también notable

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). A la izquierda, arriba: un aspecto de la villa Tugendhat, en Brno, Checoslovaquia. Este arquitecto es una de las las principales figuras del racionalismo y se distingue por el refinamiento de las soluciones y la elección de los materiales. Abajo: detalle de un edificio del Instituto Tecnológico de Illinois, realizado en los Estados Unidos tras verse obligado a abandonar Alemania por la ascensión del nazismo. A la derecha, arriba: el Seagram Building, Nueva York. Abajo: edificio del barrio Lafayette, en Chicago.







A la izquierda, arriba: Walter Gropius (1883-1969), edificio del barrio Siemensstadt, Berlín. Gropius fue el creador de la Bauhaus, la principal escuela arquitectónica de Europa; el racionalismo alcanza con él su expresión más coherente y ordenada. A la derecha: Erich Mendelsohn (1887-1953), detalle de una factoría textil en Bel. Mendelsohn se distingue por las curvas dinámicas que denotan acentos expresionistas. Abajo: Richard Neutra (1892-1970), la Lovell House, en Los Ángeles.

influencia su preparación místico-filosófica, su conocimiento de Behrens y su interés por la arquitectura japonesa. Uno de sus edificios famosos fue el pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona, realizado en 1929 en travertino, vidrio gris, mármol verde y columnas de acero cromado. Lo flanqueaban dos piscinas revestidas de mármol negro. Esta atención por el material precioso, unida a la elegancia y pureza de las líneas, caracterizaría toda su producción.

Entre 1931 y 1938 se dedicó a proyectar casas ideales en las que un espacio ininterrumpido rodeaba tanto a las habitaciones, en forma de L y con paredes de vidrio, como al jardín, cuadrado.

Posteriormente pasó de la forma de L a la de T, con dos patios y otras soluciones. En 1937 se trasladó a Estados Unidos y poco después se convirtió en director de la Facultad de Arquitectura del Instituto Tecnológico de Illinois. En Norteamérica algunas de sus principales construcciones las realizó para la Universidad de Illinois, pero otro sector en el que tuvo gran participación fue el de los grandes edificios de varias plantas, como los Promontory Apartments de Chicago, levantados en cemento armado por razones de comodidad, y sobre todo el Seagram Building de Nueva York, de treinta y ocho plantas, que destaca por su calidad en la historia de los rascacielos norteamericanos. Van der Rohe

siempre fue fiel a su cuidado por el material: el Seagram Building está construido en vidrio gris-ámbar y bronce y se apoya en un basamento de granito rosado.

Durante el siglo XIX Francia contó con constructores que emplearon brillantemente los nuevos materiales, como Henri Labrouste, autor de la Biblioteca Nacional, con grandes bóvedas sostenidas por gráciles columnas, y sobre todo Eiffel, ingeniero originario de la Borgoña, autor de puentes y de audaces viaductos de ferrocarril y conocido especialmente por su Torre, construida para la Exposición Internacional de París de 1889, de trescientos metros de altura. Hubo también notables urbanistas como Georges Eugène Haussmann, realizador de la nueva ordenación de París dispuesta por el emperador Napoleón III, y Tony Garnier, defensor de la *ciudad-jardín*, así como un renovador, Auguste Perret, ligado aún en parte al modernismo, pero entusiasta iniciador de técnicas nuevas. Su nombre está ligado al primer edificio construido en cemento armado, el palacio de la avenida Wagram de París, alzado en 1912 y que presentaba asimismo la novedad de concentrar en unas pocas pilastras la función de apoyo del edificio, junto a la libertad de la subdivisión en su interior de las diversas plantas.

El uso del cemento armado tuvo también otro pionero, el suizo Robert Maillart, que se distinguió en la construcción de puentes elegantes, audaces y también económicos; pero con quien debía realzarse al máximo nivel estético su empleo fue con otro arquitecto, suizo de nacimiento y francés de adopción: Charles Edouard Jeanneret, conocido bajo el seudónimo de Le Corbusier.

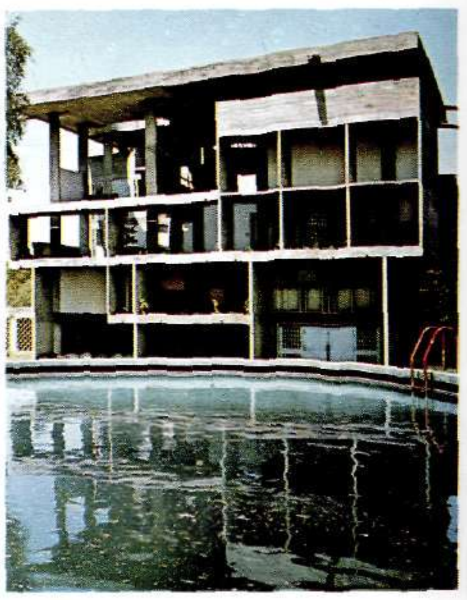
Nacido en La Chaux-de-Fonds, un pueblecito del Jura conocido por sus fábricas de relojes, tuvo su primera formación frecuentando la escuela local de arte. Luego viajó y llegó hasta Grecia, quedando impresionado por el Partenón: la revelación de la arquitectura clásica sería una de sus experiencias fundamentales y jamás olvidaría la solemne armonía de aquellos monumentos ni la radiante luz que emanaban. Luego frecuentó el estudio de Perret en París y el de Behrens en Berlín. En 1922, cuando abrió el suyo propio junto con su primo Pierre Jeanneret, su formación podía considerarse completada. La villa Saboya en Poissy, en los alrededores de París, construida entre 1929 y 1931, es una de las obras maestras de su primera madurez. Está apoyada en pilares, uno de los axiomas de la arquitectura de Le Corbusier, quien sostenía que la vivienda debía separarse del suelo y no interrumpir el plano del campo sobre el que surgía. Sobre los pilares, los volúmenes luminosos y nítidos del edificio surgen con suprema elegancia.

Le Corbusier estaba ligado figurativamente al cubismo, del que interpretó, a menudo genialmente, sus juegos espaciales y cromáticos, asociando al culto de las formas el de la función y llegando a una definición de la arquitectura que se hizo célebre: tenía que ser una "máquina donde habitar".

Pese a su actitud de afrontar científicamente los múltiples problemas técnicos y sicológicos que una vivienda planteaba, su fantasía llevaba al nivel del lirismo incluso las más elementales soluciones geométricas.

Fue infatigable propagandista de sus ideas y las del racionalismo arquitectónico y practicó también el urbanismo, como en el grandioso plano Voisin para París y en otros proyectos para Barcelona, Argel, Amberes, etc. Como urbanista soñó con grandes unidades verticales autosuficientes, pero sus planes hallaron dificultades por contener elementos utópicos. Sólo en un edificio destinado a vivienda, la Ville Radieuse de Marsella, pudo realizar sus ideales de gran casa celular. Construida en espléndida posición, surge sobre gruesos pilares, tiene 70 metros de altura, 140 de longitud y comprende 337 apartamentos, cada uno sobre dos plantas, todo ello armonizado según una unidad de medida establecida por el arquitecto, el *modulor*. Fue levantada entre 1948 y 1952, mientras que la capilla de Ronchamp se construyó entre 1950 y 1955, lo que demuestra cuán lejano y abierto a las más imprevisibles invenciones estuvo el racionalismo de Le Corbusier respecto al de Gropius. La iglesia se creó, en efecto, como una gran cortina apoyada en espesas paredes perforadas por ventanas que tienen forma de nichos paleocristianos y la libertad de una constelación estelar. Aproximadamente en los mismos años proyectaba los grandes edificios gubernamentales de Chandigarh, la capital del Punjab, al pie del Himalaya; también en este caso, como en el edificio de Marsella o en el convento de los dominicos de La Tourette, otro interesantísimo edificio religioso, eligió el cemento como material a la vista, sin ningún





Charles Edouard Jeanneret, conocido como Le Corbusier (1887-1965). Arriba: la villa Savoye en Poissy, cerca de París, realizada en 1929, es una de las obras más famosas del arquitecto suizo. Abajo: la villa Shadan, en la India. Las cornisas de cemento armado protegen la vivienda de la fuerte exposición solar.



Le Corbusier: Notre-Dame-du-Haut, en Ronchamp. Erigida entre 1950 y 1954, atestigua la fantasía del arquitecto. Aun poseyendo la nitidez de líneas del racionalismo, escapa a todo rigor geométrico y parece una gran cortina surgiendo sobre la colina, que ya era desde hacía siglos centro de peregrinación.

revestimiento, resultando éste ennoblecido así en su sencillez carente de toda retórica.

Mientras en Europa, bajo la estrella de Gropius, Le Corbusier y otros grandes arquitectos, se difundían los principios constructivos racionalistas, según los cuales se entendía la casa como una solución científica que ofreciera a sus habitantes un espacio funcional pero formalmente abstracto, en Norteamérica Frank Lloyd Wright partía de otras premisas y concebía la vivienda como una emanación de la personalidad humana que debía desarrollarse libre de fórmulas fijas e insertándose profundamente en el ambiente natural hasta el punto de crear casi una simbiosis entre varios elementos: la arquitectura, sus habitantes, la naturaleza... Nacían así las teorías de la arquitectura orgánica, en oposición a la racionalista.

Sin menospreciar su poderosa originalidad, es de observar sin embargo que en lo concerniente a algunas soluciones estructurales se movía también en el ámbito del racionalismo. Algunas conquistas típicas de la arquitectura contemporánea en lo referente a su funcionalismo y ciertas soluciones técnicas representan una plataforma de la que ninguna tendencia puede prescindir; pero Wright indudablemente advertía en el racionalismo algunos límites, entre ellos el hecho de que tendía a descuidar las características individuales de la persona ofreciendo soluciones extremadamente estandarizadas y en parte utópicas.









Wright vivía en un país caracterizado por una cultura y una situación ambiental notablemente diferentes de las europeas y en su personalidad confluían aún elementos románticos ya superados por otros. Pero su idea de la casa protectora, madriguera y refugio, obedecía a exigencias que también podían plantearse los demás, por lo que su ejemplo contribuiría a dirigir al propio racionalismo hacia posiciones menos rígidas.

Influyeron asimismo en sus realizaciones la tradición de la casa de campo norteamericana y su conocimiento de la arquitectura japonesa y la de la América precolombina. Sus edificios surgen a menudo con largos volúmenes horizontales, con anchas marquesinas, y aprecian el valor de los materiales naturales como la madera y la piedra, creando un equilibrio, a veces una síntesis, con el ambiente circundante. Es famosa la casa Kaufmann, la llamada Casa de la Cascada, levantada entre 1936 y 1937. Pero, además de numerosas villas, Wright proyectó edificios civiles de diversos géneros, como los Almacenes Morris y el Museo Guggenheim de Nueva York. La forma de este museo, absolutamente desprendida de la rígida simetría que caracterizó al racionalismo, puede ser un ejemplo significativo de su orientación.

Problemas en cierta medida análogos, o sea encaminados a valorizar al máximo los materiales, el ambiente natural y el carácter íntimo de la vida humana, fueron afrontados

A la izquierda, arriba: Alvar Aalto (n. en 1898), iglesia de San Esteban, una de las realizaciones de este arquitecto finés tras la Segunda Guerra Mundial. Abajo: ordenación urbanística de una plaza, también de Aalto. A la derecha, Frank Lloyd Wright (1869-1959), los almacenes Johnson en Racine, Estados Unidos. Wright es el teorizante de la arquitectura orgánica, que se contrapone al carácter abstracto de la racionalista. Abajo: Wright, edificio en Detroit, una de sus primeras construcciones.



Wright: Casa sobre una cascada en Bear Run, 1936. En este edificio es clara la intención del autor de conjugar la construcción con el ambiente natural, reforzando con los planos de distinto vuelo la suspensión y el dinamismo de la cascada.

por Alvar Aalto, finlandés; es sintomático que la postura de oposición a la arquitectura racionalista se haya producido sustancialmente en zonas periféricas respecto a la Europa de tradición artística como son los Estados Unidos y Finlandia.

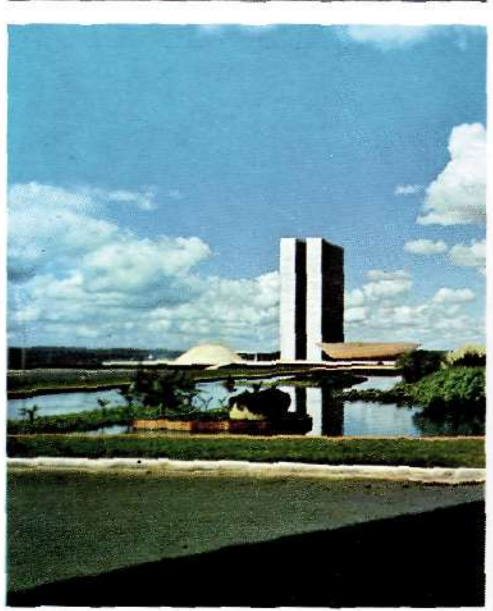
Aalto fue autor en su país de villas, edificios industriales, un sanatorio para tuberculosos en Paimio, una biblioteca en Viipuri, etc. En algunas de estas construcciones, erigidas antes de la Segunda Guerra Mundial, tiene gran utilización la madera, materia prima muy abundante en Finlandia, y están esmeradamente cuidados los detalles, tanto en la iluminación como en el aislamiento acústico. Durante el período de la guerra soviético-finesa, Aalto hizo propaganda para su país en los Estados Unidos mientras daba clases en el Instituto Tecnológico de Massachusetts y realizaba algunas construcciones como los dormitorios de la Baker House. Posteriormente regresó a Finlandia, donde edificó el centro comunitario de Saynatsälo, la casa cultural de Helsinki y otras construcciones que marcan la lenta recuperación de su país tras los desastres de la guerra.

Otro arquitecto europeo, en esta ocasión del sector racionalista, que dejó profunda huella en Estados Unidos fue Richard Neutra. De origen austríaco, conoció a Wagner, Loos y Mendelsohn y emigró bastante pronto a Norteamérica, donde su actividad fue muy fecunda: pasó por las especialidades más diversas, desde la prefabricación al urbanismo,









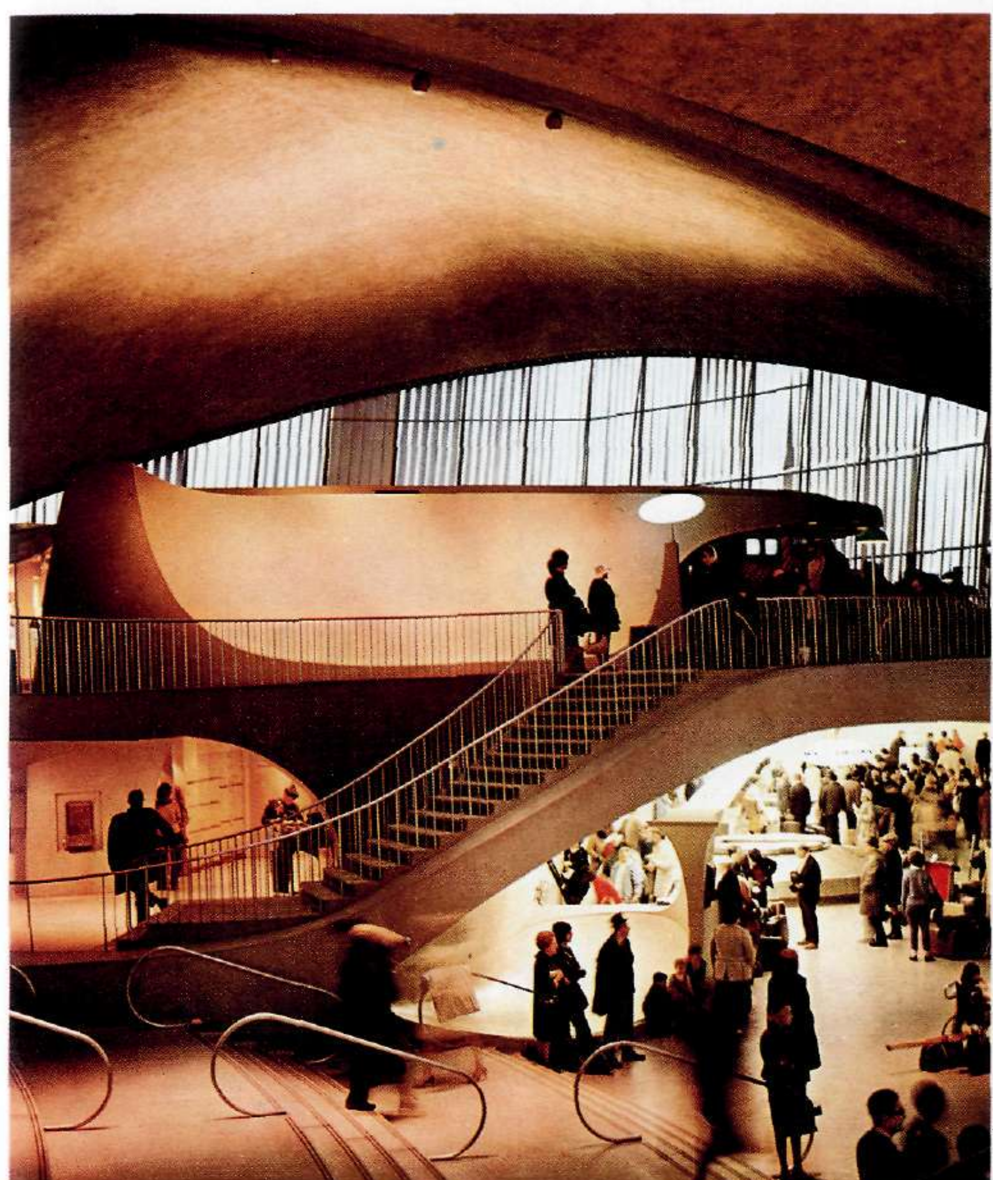
revelando en todas ellas su alta sensibilidad y su disposición para enriquecer en el plano humano todo problema técnico. Algunas de las escuelas que construyó resultan ejemplares no sólo por su calidad estética, sino también por su funcionalismo pedagógico. El centro de San Pedro, edificado durante la guerra para los miembros de la industria naval, fue otro modelo de eficiencia y de armonía urbanística. En todas las mansiones que proyectó, en las iglesias y en otros edificios, Neutra logró unir los requisitos de la más refinada elegancia y los del valor práctico, con soluciones siempre sencillas y a la vez económicas.

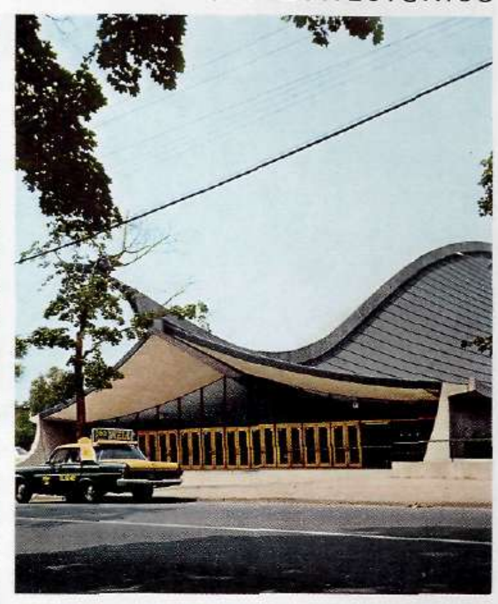
La arquitectura norteamericana cuenta en los últimos tiempos con otros nombres prestigiosos, como Philip Johnson, Louis Kahn, activo sobre todo en Filadelfia, y Eero Saarinen, de origen finés, autor del Technical Center de la General Motors, en el que es evidente la influencia de Van der Rohe. Saarinen construyó también la sede de la embajada estadounidense en Londres (1956) y en Oslo (1955-59); entre sus soluciones más originales se cuenta la terminal de la T.W.A. en el aeropuerto Kennedy, en Nueva York (1956-62).

En todos estos arquitectos estadounidenses, especialmente en los más jóvenes, es evidente la influencia del racionalismo europeo, pero presentan al mismo tiempo una libre tendencia a superarlo.

El gusto de los arquitectos europeos aparece más delimitado, consecuencia general de

Giuseppe Terragni (1904-1943). A la izquierda, arriba: Villa Blanca, en Seveso, caracterizada por su elegante sencillez volumétrica. A la derecha, arriba: El Novocomum, 1929, la primera realización del racionalismo arquitectónico italiano. Oscar Niemeyer (n. en 1907). A la izquierda, abajo: centro cívico de la moderna Argel. De origen brasileño, Niemeyer ejecutó obras de suprema simplicidad monumental. A la derecha, abajo: algunos edificios de Brasilia, la capital del Brasil.







A la izquierda: Eero Saarinen (1910-1961), interior de la terminal del aeropuerto Kennedy, Nueva York. A la derecha, arriba: un aspecto del pabellón de hockey de New Haven, en el que Saarinen demuestra una tendencia típicamente norteamericana hacia expresiones arquitectónicas totalmente libres. Abajo: Niemeyer, sede de la empresa Renault en París.

la cultura más enraizada de sus países de origen. En Italia al racionalismo le costó al principio imponerse, aunque tuvo intérpretes de gran calidad como Giuseppe Terragni y Giovanni Michelucci, autor de la estación de ferrocarril de Florencia. Uno de los máximos representantes de la arquitectura contemporánea es Pier Luigi Nervi, un ingeniero cuya fama se basa sobre todo en el uso de las estructuras de cemento armado. Entre sus principales construcciones se pueden mencionar el Estadio Comunal de Florencia, los hangares edificados antes de la Segunda Guerra Mundial y en su mayor parte destruidos durante la misma, el Palacio de Exposiciones de Turín, el Palacio de la UNESCO de París, el rascacielos Pirelli de Milán, en colaboración con otros arquitectos, y el Palacio de los Deportes de Roma. La genialidad de Luigi Nervi se manifiesta especialmente cuando se trata de abovedar grandes espacios cubiertos y es muy peculiar su capacidad de alcanzar excepcionales resultados estéticos dejando a la vista sus estructuras.

A la arquitectura industrial y al cemento armado queda ligada también la fama del romano Riccardo Morandi, mientras el milanés Ignazio Gardella es un arquitecto de notable sensibilidad en la modalidad de edificios para viviendas y en lo concerniente al equilibrio ambiental de las formas.

EL SURREALISMO

El Surrealismo es uno de los más extendidos movimientos del arte contemporáneo y abarca también, además de las artes figurativas, a la literatura y al cine. Halló su principal fuente en las teorías del sicoanálisis concentradas en torno a la personalidad de Sigmund Freud y sus seguidores, pero participó de toda la compleja situación cultural de su época. Por ello es posible buscar antecedentes, en lo concerniente a las artes figurativas, en la propia pintura simbolista de Odilon Redon y Gustave Moreau y un inmediato punto de partida en la pintura metafísica de Giorgio De Chirico.

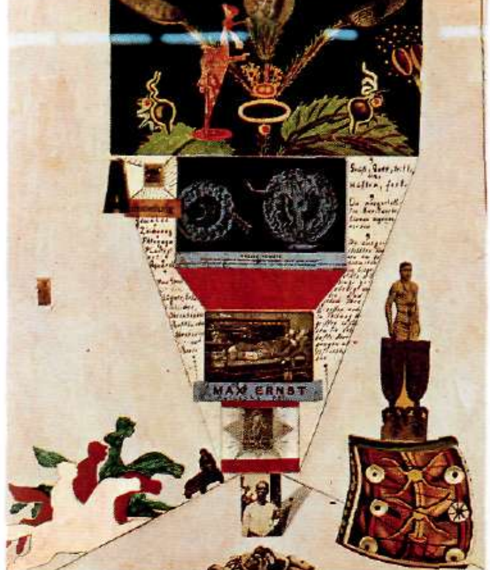
Este último nació en Tesalia de padre italiano, un ingeniero que se encontraba allí para construir los ferrocarriles. Efectuó sus primeros estudios en Atenas, revelando pronto una destacada aptitud para el dibujo. A sus dieciséis años regresó a Italia y luego se trasladó a Munich para perfeccionar sus estudios artísticos; allí se encontró con dos hallazgos fundamentales: la filosofía alemana y la pintura de Böcklin.

Arnold Böcklin, pintor y escritor suizo, había residido en varias ciudades de Europa, sobre todo suizas y alemanas, entre ellas Munich. Su arte, inspirado en una poderosa fantasía, interpretaba temas mitológicos cargados de sugerencias literarias y efectos escenográficos. Tal vez Böcklin transmitió a De Chirico la pasión por lo clásico que él sentía dentro de su carácter romántico y nórdico, dando como resultado un arte seductor pero lleno de inquietantes misterios.

De nuevo en Italia al estallar la Primera Guerra Mundial, De Chirico daba vida en Ferrara a la llamada pintura metafísica, género artístico que mediante la representación de una particular realidad creaba alusiones a significados remotos, indefinidos. Fueron expresiones típicas de aquel período las *Plazas de Italia*, plazas de ciudades imaginarias realizadas como los bastidores precarios de una escenografía, pero también monumentales e invadidas por un sentimiento de melancolía e inquietud. Maniquíes, ruinas, gladiadores y caballos fueron algunos de los motivos predilectos de su pintura, que en 1926 ya alcanzaba cierto éxito en París. Más tarde De Chirico se dedicó a una temática más naturalista y renegó de su primera trayectoria tan poética y llena de lo absurdo, pero ya había dejado una huella indeleble en el camino que conduciría al surrealismo.

No obstante, el movimiento que más directamente entroncó con el surrealismo fue el que algunos artistas y literatos habían fundado entre 1916 y 1918 en el cabaret Voltaire de Zurich: el Dadaísmo.

En la neutral Suiza se habían refugiado varios artistas, entre ellos el escritor alemán Richard Hülsenbeck, el también escultor Jean Arp y el poeta Tristan Tzara. Decepcionados de lo que hasta entonces había propuesto la cultura europea y que la violencia de la guerra había glorificado con sus absurdos e inmensos desastres, decidieron reaccionar contra todos los valores y contra los programas de los movimientos de vanguardia, que se habían mostrado impotentes con todo su racionalismo. Se opusieron a todos y a todo; como testimonio de su exasperación, decidieron que ni siquiera el nombre que los agrupase fuera significativo, por lo que lo extrajeron de la primera voz de una página abierta al azar del diccionario Larousse: el nombre fue *dada*, expresión infantil para denominar al caballo y, figuradamente, una inocente manía. En 1918 se redactó un manifiesto que atrajo al grupo a los partidarios de la revista parisiense *La Littérature*, entre ellos Breton, Aragon y Éluard. Al año siguiente, acabada la guerra, Tzara decidió conducir el movimiento a París, donde continuó su propaganda. En 1921 el grupo parisiense se destacaba estimulado por otros



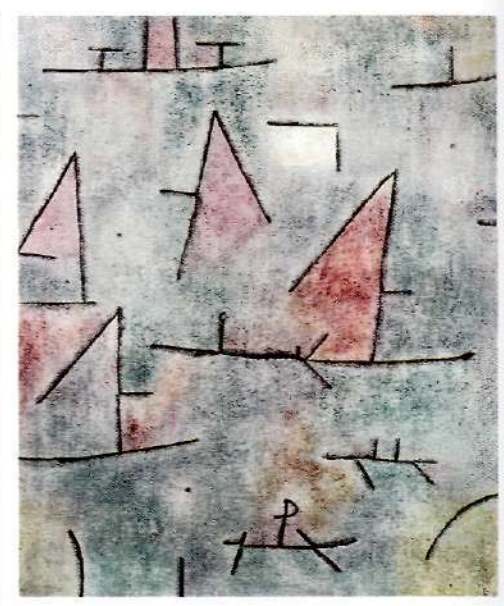


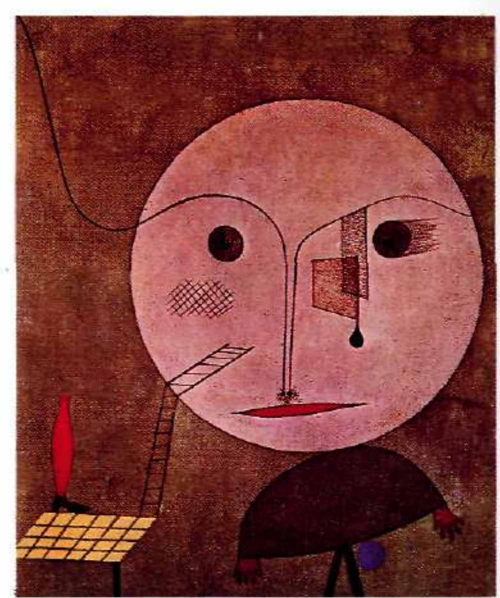


A la izquierda, arriba: Max Ernst (n. en 1891), Proyecto de manifiesto, *1920. Es obra del período dadá del artista; este movimiento se proponía la negación de todos los valores, incluidos los de las demás corrientes de vanguardia. Abajo: Johannes Baader (1876-1955),* Página conmemorativa de Gautenbery, *1919 (Berlín, Colección Hannan Höch). Baader es uno de los representantes del dadá en Alemania, donde el movimiento adquirió carácter anarquista. A la derecha: Giulio Evola (n. en 1898),* Paisaje dadá, *1920 (colección privada), testimonio de la participación italiana en el dadaísmo.*

problemas que muy pronto, en 1924, desembocarían en el primer manifiesto surrealista. Más tarde el propio Tzara se adhirió al surrealismo; el dadaísmo insistía demasiado en el nihilismo, en la anarquía total, para poder perdurar: desde tal postura era inevitable que se repitiera a sí mismo produciendo una actitud contestataria sin salida alguna; pero al mismo tiempo había puesto en manos de los futuros surrealistas un elemento precioso: el axioma de rechazar cualquier categoría racional. De la renuncia al pensamiento a la acogida del subconsciente mediaban pues pocos pasos.

Muchos de los artistas que participaron en el dadaísmo siguieron caminos muy distintos, lo cual sucedió en parte a todos los movimientos revolucionarios del arte contemporáneo: estaban predispuestos a suscitar entusiasmos, a concentrar energías, pero sólo representaban simples episodios en la historia de la cultura y no todos los que se encuadraban en ellos iban a seguirlos siempre necesariamente. Del mismo modo que sería más justo situar a Jean Arp en el capítulo del abstractismo, sería imposible limitar una personalidad como la de Picabia a la única definición de dadaísta. Francis Picabia era un francés de origen español que participó en varios movimientos hasta que en 1915 en Nueva York, junto con Marcel Duchamp, se anticipó a los dadaístas e inició su serie, que duraría hasta 1921, de "máquinas irónicas". Tenía el espíritu del investigador; sus mordaces



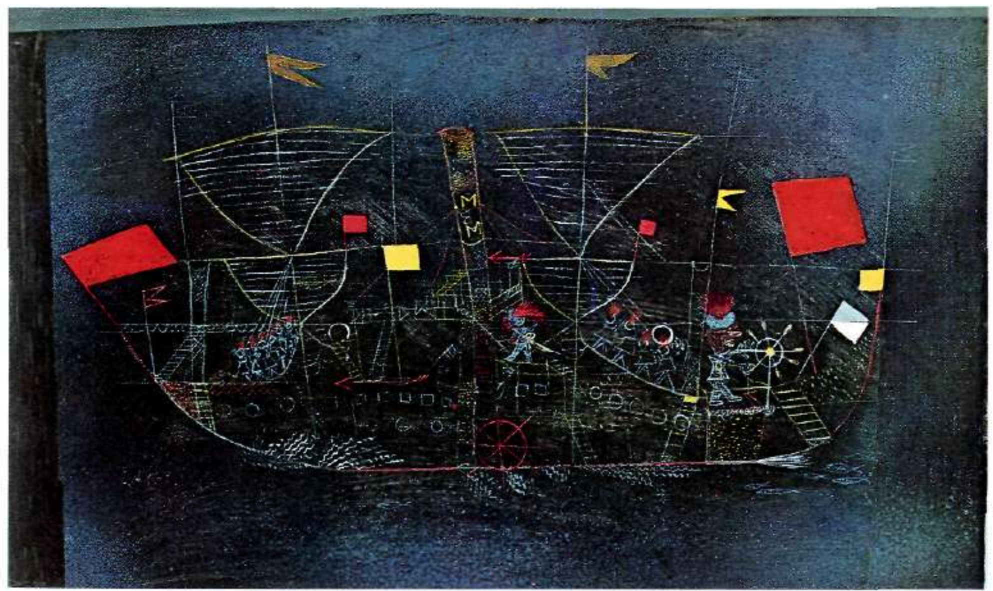


fantasías están recopiladas en los diecinueve números de la revista *391*, fundada por él en Barcelona. Luego en París, junto con Tzara, se convirtió en propulsor del grupo dadá, pero pronto se separó de él para seguir a los surrealistas y alternó varias tendencias expresivas, entre ellas una de carácter figurativo. Picabia es el típico intérprete de esa postura anárquica y de excentricidad que aún no ha desaparecido del arte contemporáneo.

Lo que distingue al surrealismo, además de sus estrechos lazos con el sicoanálisis, es la configuración de su programa como una verdadera investigación científica. Junto al estímulo poético que los surrealistas, tanto escritores como pintores, mantenían al tratar una materia tan ligada al sueño y a la fantasía, es de destacar su profunda fe en las teorías sicoanalíticas como una experiencia que pudiera transformar radicalmente al hombre y a la sociedad, valorizando la realidad y liberando al individuo de todo complejo y de toda restricción conceptualista. En este sentido el surrealismo ejercería una acción revolucionaria asimismo en el plano social, situándose al lado de posiciones políticas de extrema izquierda; es sintomática de esta identificación la dramática ruptura con el partido comunista producida en Jarkov. Fue a continuación de comprobar la imposibilidad de una coexistencia entre las teorías sociales, que propugnaban la disciplina del individuo, y la insistencia en la absoluta libertad simultáneamente proclamada por el surrealismo, cuando

A la izquierda: Paul Klee (1879-1940), Ciudad embanderada, *1927 (Berna, colección privada). Klee fue uno de los más delicados y originales pintores de nuestro siglo; participó en el Blaue Reiter y dio clases durante varios años en la Bauhaus a solicitud de Walter Gropius. Su arte, sensible a la llamada del subconsciente, incide también en los programas del surrealismo y florece con extraordinaria libertad inventiva. A la derecha, arriba:* Puerto y veleros, *detalle (París, Museo Nacional de Arte Moderno). Abajo:* Extravío en el verde, *1930, fragmento (Pittsburgh, Colección Thompson).*





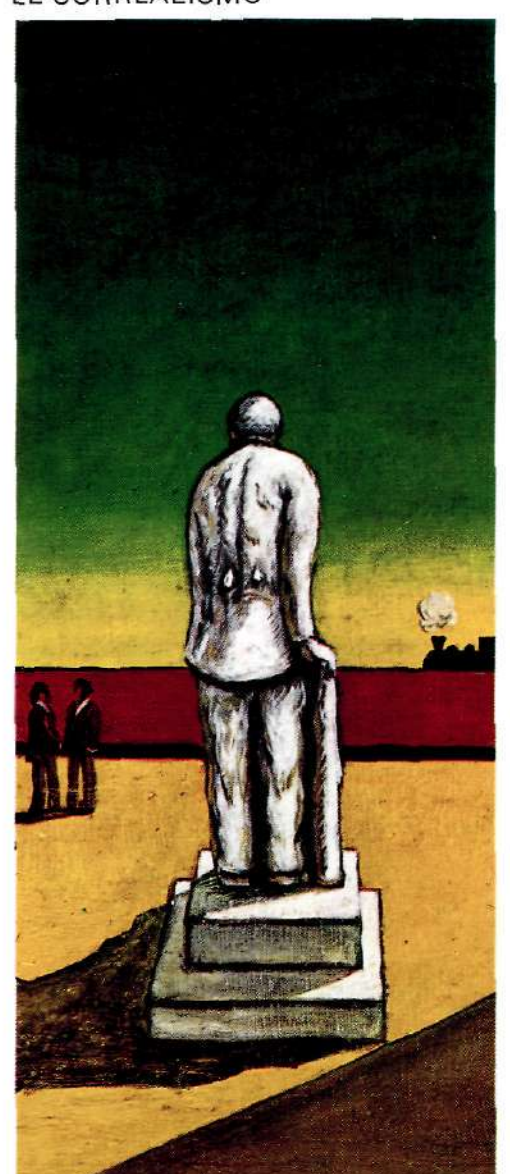


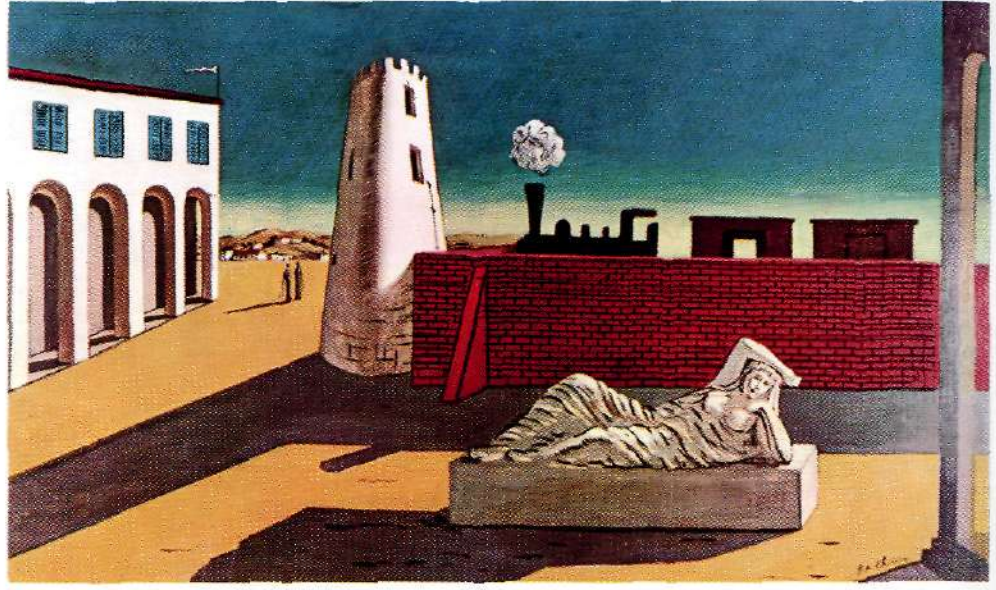
Paul Klee. A la izquierda, arriba: Paisaje, *detalle (Milán, colección privada), realizado en 1922. Abajo:* Barcos aventureros, *fragmento (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). A la derecha:* Calígula, *1936, detalle (Berna, colección privada). La pintura de Klee posee la sencillez y la improvisación de los dibujos infantiles, pero el artista refleja la emoción de pensamientos y sensaciones sutiles.*

en el proyecto para un tercer manifiesto surrealista Breton se limitó a indicar el fin del movimiento en el aspecto de la búsqueda artística.

En realidad, pese a que el surrealismo presumía de basarse en una serie de experiencias científicas, también descendía al plano de la improvisación, si bien inteligente, lo cual también había sucedido hasta cierto punto con las teorías sicoanalíticas al principio. Caracterizado por sus veleidades revolucionarias y sociales, el surrealismo presentaba sin embargo una originalidad y una carga de inquietudes humanistas que se convirtió en uno de los movimientos fundamentales de nuestro siglo, capaz de influir indirectamente en los aspectos más diversos de la vida.

En la primera exposición colectiva surrealista, realizada en París en 1925, estaban presentes, entre otros, Picasso, Arp, Klee, Ernst, Miró y De Chirico. Para algunos de ellos, como Picasso, el surrealismo sólo fue una experiencia muy útil; para otros representó una base definitiva, en especial para Max Ernst, que fue uno de sus máximos exponentes dada la complejidad de su producción. Ernst nació en Rumania de una familia numerosa. Su padre, profesor en un colegio para sordomudos, era también pintor. En 1919 estudiaba filosofía en Bonn y manifestaba su deseo de especializarse en siquiatría, pero poco después tomaba conciencia de su verdadera vocación en una gran exposición de pintura francesa efectuada







en Colonia. En esta ciudad fundó en 1919 una sección del movimiento dadá. En 1922, en París, para poder vivir trabajaba en una fábrica de *souvenirs*; el mismo año hizo un largo viaje a Oriente y a su regreso se encontró con el manifiesto del surrealismo, al que pronto se adhirió.

Aunque se considera a Max Ernst como un representante de la rama no objetiva, que se opone a la verista, más vinculada a las referencias reales, no faltan en sus obras puntos de contacto con esta segunda corriente, como ciertos paisajes fantásticos, monstruosos pero llenos de detalles extraídos del mundo de la naturaleza. Son famosos sus *frottages*, composiciones que nacen de una casual combinación de formas aisladas y que fueron inspirados por una observación de Leonardo da Vinci sobre las manchas de las paredes. Lo que verdaderamente caracteriza a Ernst es la ductilidad de su pintura, su distinto proceder ante los más diversos motivos, pero siempre con la agudeza de análisis abierta a la indefinida pulsación del alma.

Gran parte de la producción surrealista está abrumada por una atmósfera de pesadilla y en este aspecto queda enmarcado también cierto número de obras de Ernst y gran proporción de las de Tanguy y de Dalí. Tanguy fue un pintor francés que más tarde adoptó la nacionalidad estadounidense; creó paisajes con espacios enormes y alucinantes. El

Giorgio de Chirico (n. en 1888). A la izquierda: Plaza de Italia, *fragmento (colección privada). Es una de las obras con las que el artista inicia en 1912 su pintura metafísica. A la derecha, arriba: otra* Plaza de Italia. *Abajo:* Meditación otoñal *(Nueva York, Colección Joseph Slifka). Monumentos solitarios, bastidores de teatro, grandes sombras, espacios vacíos, la presencia de un tren..., todos estos elementos forman parte de una pintura desconcertante llena de recuerdos y misterios.*









A la izquierda: De Chirico, Héctor y Andrómaca, *detalle (Milán, Colección Mattioli). Realizado en 1927, pertenece a una fase posterior a la de su pintura metafísica. En el centro: Marc Chagall,* Doble retrato con un vaso de vino, *fragmento (París, Museo de Arte Moderno). Chagall llevó a París sus recuerdos de judío ruso y mezcló las sugerencias del subconsciente, a menudo cultivadas en clave freudiana, con una narrativa llena de nostalgia y leyenda. A la derecha, arriba:* El violinista *(Filadelfia, Colección Sturgis Ingerso). Abajo:* La fiesta de los tabernáculos, *fragmento (Bingen, Colección Belmont).*

español Dalí se dedicó a los más variados géneros, de la pintura a la escenografía; de la ilustración de libros al diseño de joyas.

Dalí hizo del surrealismo una plataforma para su excentricidad y es por ello uno de los pintores más populares de nuestra época. En Madrid su primera formación despertó su admiración por pintores realistas como Zurbarán y Velázquez: precisamente una característica de su pintura, por otra parte llena de fantasía, es su sentido del verismo, exhibido de forma abrumadora. De la conjunción de ambos elementos, lo real y lo absurdo, surge la tensión, muchas veces elemental, de su arte, que traduce un sentimiento de saciedad y disgusto. Es lógico que en un estilo como éste el formulario del sicoanálisis no sea sino el instrumento de un instinto provocativo. Probablemente sus mejores obras sean las ilustraciones para libros: *Don Quijote, La Divina Comedia, La Biblia* y, sobre todo, *Los cantos de Maldoror*, entre otros muchos.

Todavía joven, Dalí fue alentado por otro pintor español, Joan Miró, que merece mención aparte. Si para Dalí el surrealismo se convirtió en el motivo integral de su pintura, para Miró fue solamente un estímulo, un pretexto para la evasión de su fantasía. Sería inútil buscar en su obra indicios freudianos y, aunque presenta ciertos residuos del simbolismo sicoanalítico, están adaptados al juego de la imaginación y carecen de valor intrínseco



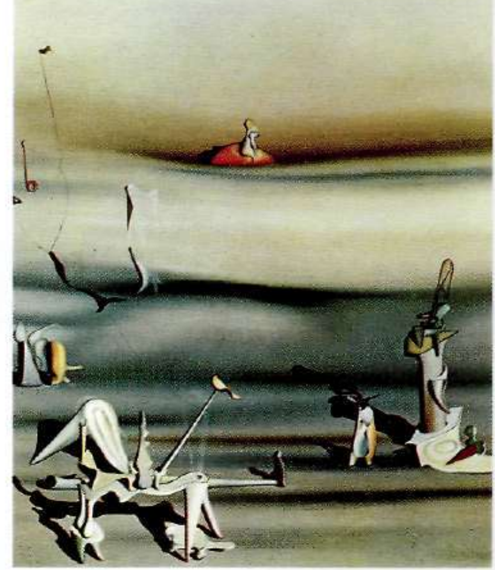
alguno. Miró aprovechó del surrealismo la ocasión incomparable que ofrecía al mundo onírico, pero sus sueños estarían exentos de angustia e inquietud: una oportunidad preciosa para sumergirse en el infinito y fabuloso mundo de lo caprichoso.

Joan Miró, nacido en Barcelona, realizó en España su primera formación. En 1919 visitó París y en 1927 abrió un estudio en Montmartre, pero residía también en España y América. Además de la pintura, practicó la cerámica y la litografía. Su estilo pronto se orientó hacia composiciones muy simples con amplias y planas superficies de color, animadas por una línea elegante y continua que tiende a definirse en abiertas curvas. Aunque siempre se advierta una trama temática, sus cuadros, sobre todo a partir de su madurez, se aproximan más al abstractismo, del que podrían representar un capítulo singularmente afortunado e inspirado.

El surrealismo tuvo gran expansión, aparte de Francia, en los países anglosajones, principalmente en Inglaterra, donde destacan Graham Sutherland y Francis Bacon.

El primero es un artista de profunda temática que se dedicó a varias actividades, como los grabados, la decoración de cerámica, los tejidos y los carteles publicitarios. Su obra culminante es la serie de tapices bajo el tema de *Cristo en la Gloria*, realizada entre 1952 y 1961 para la catedral de Coventry.

A la izquierda: Chagall, Maternidad, *1913, detalle (Amsterdam, Stedelijk Museum); es una de las obras juveniles del artista, abundante en sugerencias cromáticas inspiradas en los iconos rusos. A la derecha: Max Ernst,* Los ojos del silencio, *detalle (Saint Louis, Universidad de Washington). Pertenece al período de madurez del artista, cuando ya establecido en Norteamérica se sumergió en el ámbito del surrealismo.*



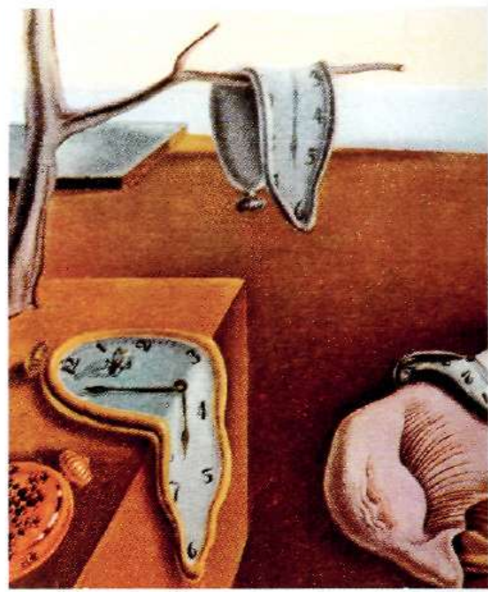


René Magritte (1898-1967). A la izquierda: Sueños del atardecer *(París, Colección Claude Spaak). El pintor se adhirió al surrealismo en 1925 y siempre se atuvo a la reproducción de detalles realistas minuciosamente descritos, pero absurdos respecto a su entorno. Yves Tanguy (1900-1955). A la derecha, arriba:* Días de lentitud, *detalle (París, Museo de Arte Moderno). Tanguy es el creador de paisajes prehistóricos con espacios grandiosos y luces misteriosas, poblados por formas monstruosas. Abajo:* Palacio con ventanas de roca, *fragmento (París, Museo de Arte Moderno).*

Francis Bacon es un autodidacto llegado a la pintura tras varias experiencias sobre todo en la decoración; posee un sentido profundamente pesimista de la condición humana y uno de los motivos típicos de su arte son las cárceles de cristal.

También está ligado al surrealismo el más destacado escultor inglés, Henry Moore. Séptimo hijo de un minero, ejerció como profesor y combatió en la Primera Guerra Mundial. Formado en Londres a partir de 1921, se apasionó en el Museo Británico por la escultura primitiva y arcaica. A esta experiencia fundamental añadió la del surrealismo, pero el arte de Moore siempre es sencillo, esencial, y posee una solemne monumentalidad en la que el escultor expresa el sentido del esfuerzo humano. Al mismo tiempo sus obras están invadidas por una inquietud en la que se refleja el drama del hombre actual, su absoluta imposibilidad de encontrar en este mundo una seguridad que le libre de todo peligro y en la que desaparezcan las pesadillas.

Quedan por mencionar dos artistas relacionados con el surrealismo aunque sin haber participado de forma concreta en dicho movimiento: Marc Chagall y Paul Klee. El primero nació en Vitebsk, Rusia, de una familia de modestos mercaderes judíos. En 1907 se trasladó a San Petersburgo en busca de un ambiente más propicio, pero se encontró con la incomprensión de los maestros y con dificultades económicas; en 1910 se marchó a París,

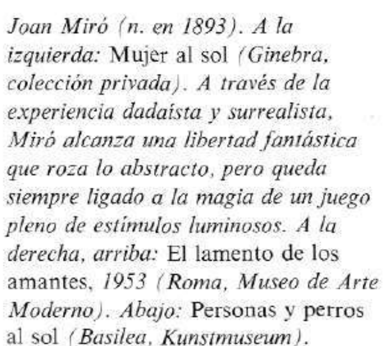




donde recibió mejor acogida. Al estallar la Primera Guerra Mundial se hallaba en Rusia, donde permaneció incluso después de la Revolución y se convirtió en comisario de Bellas Artes de Vitebsk. Pasados unos años sintió la necesidad de marcharse y en 1923 halló por fin en París ambiente para su dicha creativa. Chagall practicó también otros géneros: la escenografía, las vidrieras, los grabados y las ilustraciones para libros, entre las que destacan las efectuadas para *Las almas muertas* de Gogol, las *Fábulas* de La Fontaine y *La Biblia*. Su pintura es abundante en símbolos sicoanalíticos, pero rodeados de una atmósfera de ensueño y de vieja leyenda, y en ella afloran continuos recuerdos de su patria rusa, conmovedores y fantásticos. Existe algo de alucinante en sus cuadros, pero no aparece en ellos la rebelión dramática de otros surrealistas, sino más bien la aceptación de lo absurdo como un elemento inherente de nuestra vida interior.

Tampoco en Klee se configuran los símbolos como la prueba de un rechazo, sino como la clave que abre una puerta a la inteligencia y la fantasía. Nacido en Suiza, cerca de Berna, su padre era profesor de música; el propio Klee fue excelente violinista y se casó con una profesora de piano. Se formó en Berlín y en 1911 se encuadró en el Blaue Reiter; en 1914, durante un viaje a Túnez, descubrió el color de las luces meridionales. Tras la guerra le solicitó Gropius para la Bauhaus, donde dibujó durante bastantes años, primero en Weimar

Salvador Dalí (n. en 1904). A la izquierda: Ruinas antiguas después de la lluvia *(Roma, colección privada). Pintado en 1934, pertenece al primer período de adhesión de Dalí al surrealismo. Es peculiar de su pintura la construcción de escenarios absurdos mediante detalles realistas pero de formas y proporciones excéntricas. A la derecha, arriba:* La persistencia de la memoria, *pormenor (Nueva York, Museo de Arte Moderno). Un cierto sentido de desazón preside casi siempre la pintura de Dalí. Abajo:* Mujer con la cabeza de rosas, *detalle.*



Joan Miró (n. en 1893). A la izquierda: Mujer al sol *(Ginebra, colección privada). A través de la experiencia dadaísta y surrealista, Miró alcanza una libertad fantástica que roza lo abstracto, pero queda siempre ligado a la magia de un juego pleno de estímulos luminosos. A la derecha, arriba:* El lamento de los amantes, *1953 (Roma, Museo de Arte Moderno). Abajo:* Personas y perros al sol *(Basilea, Kunstmuseum).*

y luego en Dessau. El nazismo le forzó a regresar a Suiza, donde tras varios sufrimientos falleció en 1940.

Klee nos ha legado una producción inmensa, casi 9.000 piezas entre cuadros y dibujos. No es artista de fácil catalogación: ya se han destacado sus alusiones sicoanalíticas, que son sin duda un elemento importante, pues le estimularon a interpretar con extraordinaria originalidad los datos de la realidad, que fueron siempre la base de su inspiración; pero estas alusiones se tradujeron en un lirismo sutil, mediante un lenguaje libre y versátil que a veces roza los límites de lo abstracto. El arte de Klee se asemeja a un juego intelectual en que el cerebralismo no tiene peso alguno: todo es espontáneo y posee una despreocupada levedad. Tal vez ningún otro artista fue capaz de captar como él los misteriosos mensajes del alma ni de tratarlos de modo tan humano y constructivo.

EL ARTE ABSTRACTO

El abstractismo no nació como movimiento autónomo, sino más bien de la evolución del arte de algunas figuras que pueden considerarse como sus fundadoras. Estos artistas a su vez sufrieron las consecuencias de una orientación cultural que tendía a desligar cada vez más la pintura de la función ilustrativa que durante tantos siglos había poseído y a evidenciar, por el contrario, la aportación individual del creador, la subjetividad implícita en toda obra de arte. Estas tendencias se daban en todos los movimientos de vanguardia, del fauvismo al futurismo y del cubismo al expresionismo, y ya adquirían conciencia también a nivel teórico, sobre todo en Alemania, donde las teorías del Einfühlung alcanzaban notable éxito. Según éstas, el lenguaje formal de la obra de arte, el vocabulario de las líneas, las superficies y los colores, estaba estrechamente ligado a elementos sicológicos cuyo significado era posible reflejar: una línea recta e ininterrumpida, por ejemplo, traduce el sentido de la estabilidad; la misma línea, pero rota, provoca un sentimiento de dolor; una línea ondulada sugiere la gracia y la sensualidad. De estas teorías podía nacer un arte basado exclusivamente en los trazos e indiferente a la relación de la imagen con la realidad.

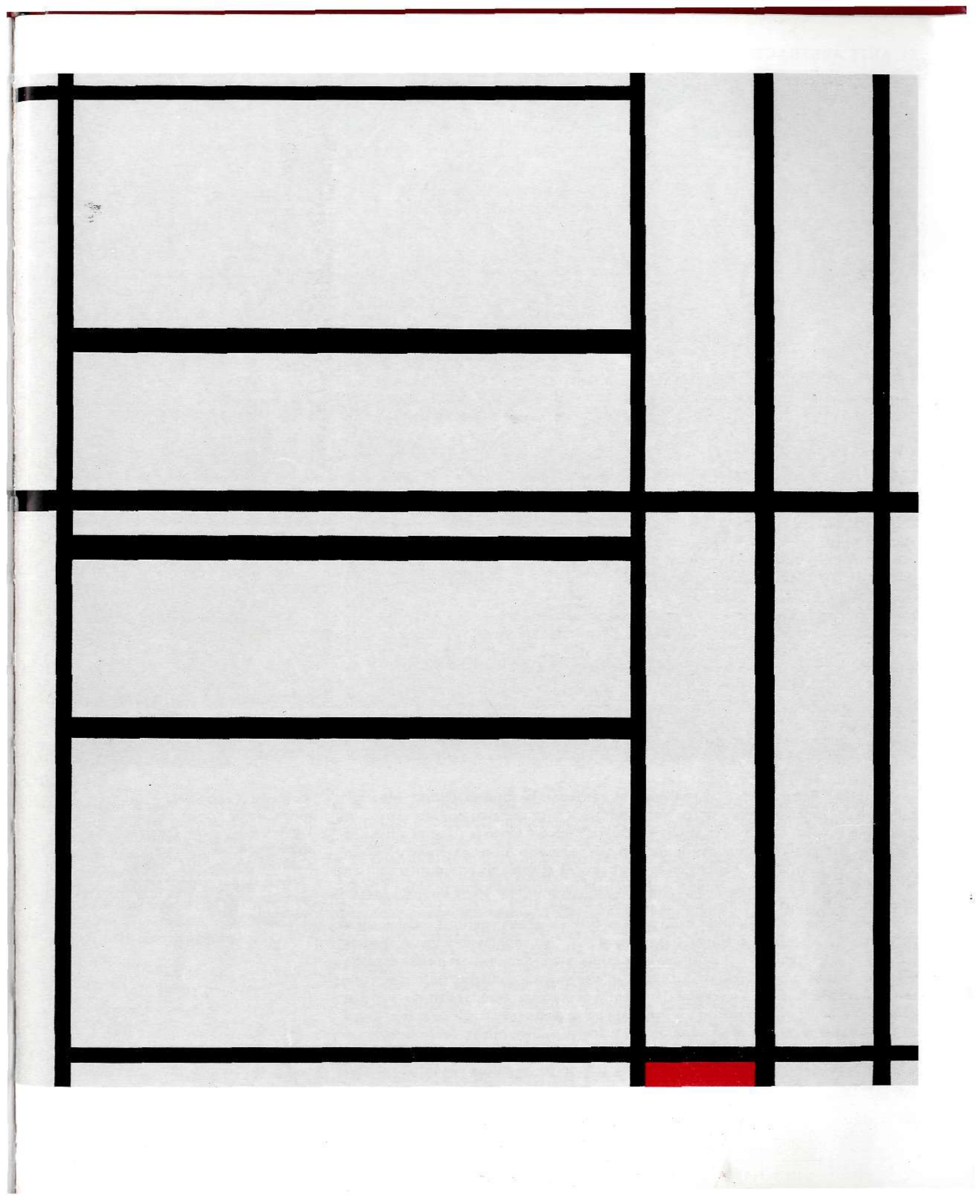
Uno de los iniciadores del arte abstracto fue, en Alemania, Vassili Kandinsky, pintor de origen ruso que había estudiado en la Universidad de Moscú, donde se graduó en leyes. Sensible a los problemas religiosos, participó en el movimiento de los Rosacruz, según el cual los colores poseían significados simbólicos; esto ya es sintomático para comprender los problemas espirituales que enmarcaron su actividad. A raíz de haberse entusiasmado ante una exposición de los impresionistas en 1895, se trasladó en 1896 a Munich, donde permaneció hasta 1914.

Muy pronto formaba parte de la élite cultural de la ciudad: en 1901 fundó el grupo Phalanx y en 1909 fue uno de los creadores de la Nueva Asociación de artistas de Munich: precisamente de una escisión de este grupo nació en 1911 el movimiento Blaue Reiter —Caballero Azul—, capitaneado por el propio Kandinsky. El nombre de Blaue Reiter derivaba de un almanaque que el pintor publicó en colaboración con Franz Marc.

Desde muchos puntos de vista el movimiento presentaba afinidades con los expresionistas del Brücke y otras corrientes europeas (por ejemplo, la pintura de Marc se emparentaba con el cubismo poético de Delaunay y con los futuristas), pero se distinguía por sus acentos místicos, en los que afloraba un elemento dramático encaminado a comunicar al hombre, a través de la pintura, con la vida cósmica y misteriosa de la naturaleza; la personalidad de Kandinsky marcaría a este movimiento un rumbo muy especial.

Si la pintura de Marc, muerto precozmente en la guerra, se había interesado, con una dinámica composición de planos, en el mundo de la naturaleza y de los animales, la de Kandinsky, tras unos inicios de matiz expresionista con violentos contrastes cromáticos, apuntaba a una búsqueda de carácter abstracto. Se considera como la primera obra abstracta del pintor la acuarela ejecutada en 1910 bajo el título de *Improvisación*; en el mismo año escribió un tratado, publicado en 1912, con el título *Lo espiritual en el arte*, en el que precisaba sus teorías estéticas según las cuales las formas y los colores no poseían otra función que la de provocar fuertes emociones. Desde entonces su arte siguió esta dirección, aunque pasó por diversas fases dependientes de varias influencias, ya ligadas a la libertad absoluta del color, ya a composiciones geométricas, pero siempre ajenas a toda referencia objetiva.

Piet Mondrian (1872-1944): Composición en rojo *(Venecia, Colección Guggenheim). Mondrian, ligado al grupo De Stijl, llegá en Holanda a la máxima simplificación geométrica de las imágenes con la intención de liberarlas de todo contenido emotivo.*

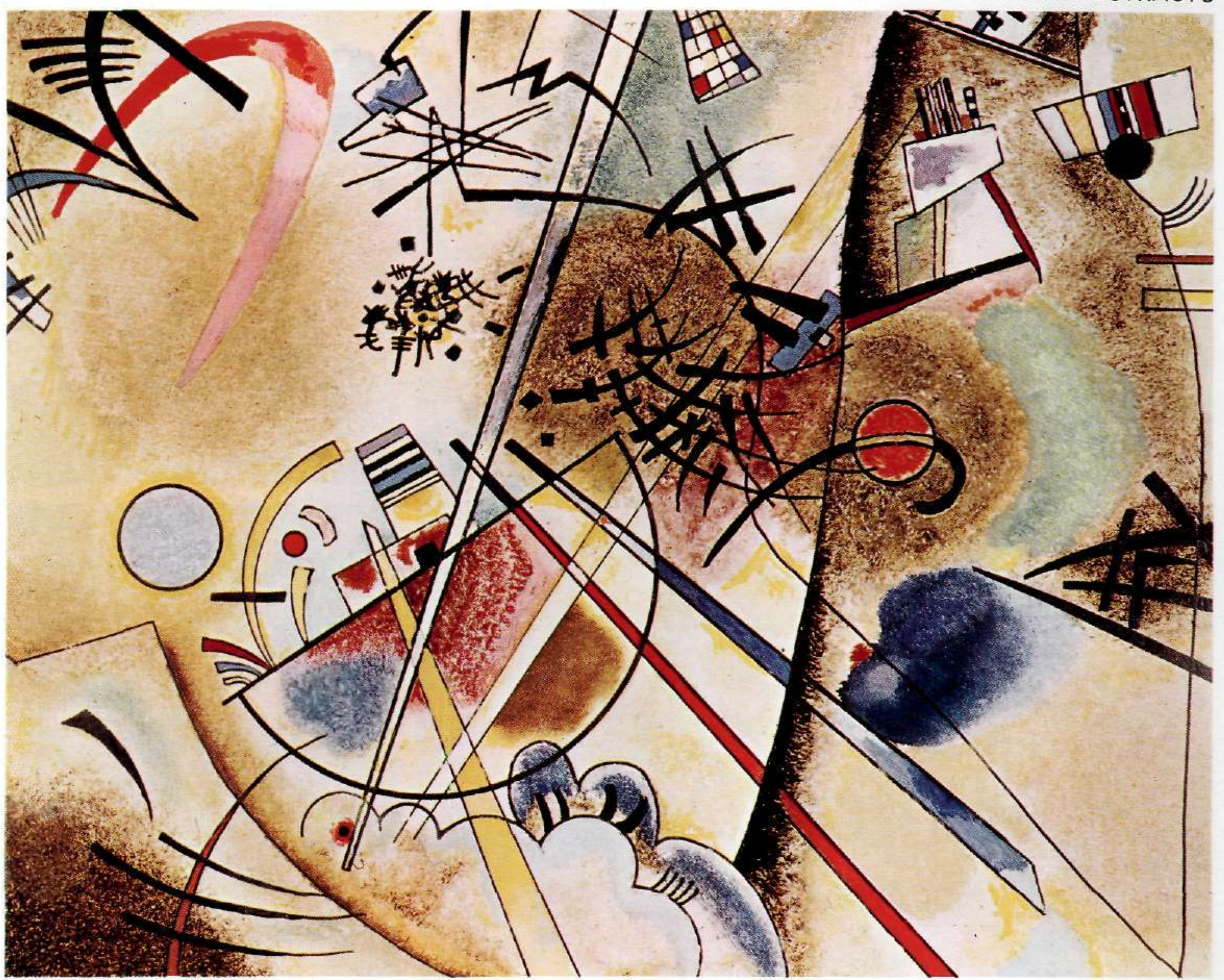




Kandinsky. A la izquierda: Volteo blanco, *detalle (Zurich, Colección W. Löffler). A la derecha:* Construcción endulzada, *detalle (Chicago, Colección Mr. and Mrs. Nathan Cummings). Las primeras obras abstractas de Kandinsky fueron realizadas en 1910.*

El Blaue Reiter finalizó su actividad al comenzar la Primera Guerra Mundial. Kandinsky se trasladó a Rusia, donde tras la Revolución fue miembro del Comisariado de Educación Popular, dio clases en la Universidad de Moscú y fundó la Academia Rusa de Ciencias y Artes; en 1921 abandonó de nuevo el país y regresó a Alemania, primero a Berlín y luego a Weimar, donde ingresó en la Bauhaus. Al clausurarse esta institución, tan importante para la cultura alemana y europea, pasó los últimos años de su vida en París, donde se había refugiado huyendo de la persecución nazi.

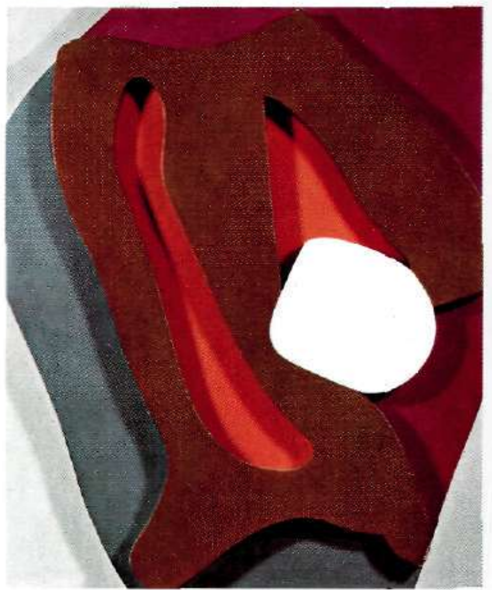
El abstractismo de Kandinsky nacía de su profunda exigencia espiritual, encaminada a comunicar sus emociones interiores y alentada por un vital entusiasmo y una espléndida fantasía. Sin embargo sería difícil dar a su pintura una interpretación que respetara de modo absoluto su planteamiento místico. En efecto, su arte presenta un ímpetu de formas y una plenitud de contrastes que a veces alcanzan acentos de grandeza, pero la relativa casualidad de las propias formas, su vivacidad y la ligereza con que suelen estar compuestas introducen en ellas también el espíritu de un juego, de una sugestiva y airosa exhibición. Con ello no se quiere indicar que Kandinsky fuera un farsante, pues es un artista serio y auténtico, pero acercándonos a él y a otros artistas del abstractismo no se puede olvidar el carácter experimental de esta corriente, pese a que los programas que lo presidan asuman tonos



Kandinsky: Pequeño ensueño en rojo *(Neully-sur-Seine, Colección Nina Kandinsky). Pertenece al primer período de su abstractismo. Más tarde, durante su función educativa en la Bauhaus, el pintor pasó de un arte informal, a manchas, a otro más geométrico, cuyos indicios ya aparecen en el cuadro aquí reproducido.*

filosóficos e incluso místicos. La retórica, peculiar en los movimientos de vanguardia, tampoco dejó inmune al abstractismo, que sin perder un ápice de su legitimidad y su originalidad queda encuadrado sin embargo en un contexto teórico. La propia aspiración, característica de muchos abstractos, de crear algo totalmente nuevo y absolutamente desligado de la realidad objetiva es discutible. El arte es por su naturaleza lenguaje y meditación; los símbolos, sin los cuales la pintura es incomprensible, no son tanto las formas captadas en sí mismas como las imágenes que sugieren. El mérito del abstractismo es haber logrado las imágenes más imprevisibles, libres y ajenas al repertorio tradicional; pero, si se desea, hasta las obras más abstractas de Kandinsky poseen relación con las experiencias objetivas. Aunque se trate de manchas, recortes, reflejos o cualquier composición que la realidad más excéntrica pueda sugerir, representan siempre un fragmento de realidad más o menos subconsciente, transformada o mezclada. El abstractismo puro parece imposible: en definitiva, lo que los mejores abstractos han ofrecido es una exploración y valorización de ciertos aspectos pasados por alto de nuestras experiencias normales. En el momento en que el Existencialismo ensalzaba los aspectos marginales de nuestra existencia, se estaba realizando un arte capaz de captar nuestras más anónimas percepciones. Éste es un aspecto del abstractismo, pero existe otro que lo extiende a la decoración aquitectónica, es decir



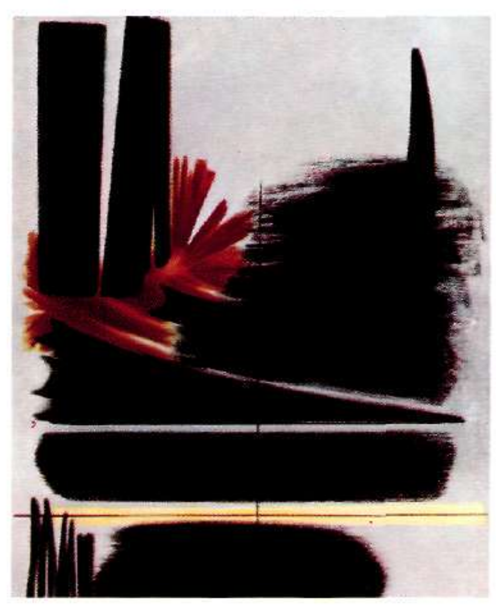


sugiriendo espacios que se resuelven en el orden y la medida de un ambiente. Desde el supuesto de que no posee función imitativa alguna, la arquitectura también puede ser abstracta. Pero esta rama del arte no puede serlo de ningún modo, pues se basa en la realidad de su propia función: una casa no imita a nada, pero es siempre una casa y no una simple forma. Ciertas pinturas abstractas, perdiendo al máximo sus referencias objetivas, pueden asumir un valor arquitectónico, convirtiéndose en elementos de ritmo espacial o en motivos decorativos: ésta sería la dirección que seguiría el abstractismo del holandés Piet Mondrian.

Al igual que Kandinsky, atribuía al arte una función reveladora y casi religiosa; en su formación influyeron, además de su conocimiento del ambiente de París y sobre todo de los cubistas, sus numerosas lecturas de carácter teosófico, las cuales compaginaba con su aprendizaje de la pintura. Resultó fundamental su encuentro con Theo van Doesburg, singular figura de artista y escritor: entre ambos fundaron el grupo De Stijl, en el que Mondrian colaboró al impulso del abstractismo. Hasta 1910 había pintado paisajes siguiendo el estilo postimpresionista, pero luego sus composiciones se simplificaron y adquirieron cada vez mayor trabazón geométrica. Es interesante observar en Mondrian su inclinación a insistir en varias interpretaciones sobre un mismo tema, por ejemplo el árbol,

Jean Arp (1887-1966). A la izquierda: Tenedor y plastron, *detalle (Lieja, Colección F.G. Graindorge). Este artista fue uno de los representantes más genuinos del abstractismo y estuvo presente en casi todos los movimientos de vanguardia, desde el Blaue Reiter al surrealismo; fue asimismo un tenaz experimentador de los más diversos materiales. A la derecha, arriba:* Planche à l'oeufs, *fragmento (Lieja, Colección F.G. Graindorge). Abajo:* Bosque de forma terrestre, *detalle (Lieja, Colección F.G. Graindorge).*







Hans Hartung (n. en 1904), pintor alemán adherido inicialmente al expresionismo. Obligado a abandonar Alemania, se refugió en Francia, combatió en la legión extranjera y fue condecorado y nacionalizado francés. Su abstractismo se inspira en líneas y masas agresivas y potentes, presentando acentos dramáticos en su vivacidad decorativa. A la izquierda, arriba: T. 1956-9 *(París, Colección de Madame Anne Eva Bergman). Abajo y a la derecha: otras dos pinturas típicas de Hartung.*

visto primero en toda su complejidad vegetal y llevándolo poco a poco a no ser más que una trama geométrica en la que la primera idea es casi irreconocible. La finalidad del artista era llegar a una imagen completamente libre de todo impulso emotivo reduciéndola a su máxima expresión racional; en este sentido sus experiencias se oponían totalmente a las de Kandinsky. Prosiguiendo en este camino, su pintura se convirtió en una composición reducida a lo esencial, con líneas rectas y superficies cromáticas cuadradas o rectangulares realizadas con los colores primarios y alternadas con zonas blancas. Esta pintura, que tomó el nombre de neoplasticismo, obtenía la máxima simplificación formal y reducía el lenguaje expresivo al límite material de sus posibilidades comunicativas. Además, sus cuadros geométricos, de intenso ritmo espacial, traducían las soluciones de cierta arquitectura racionalista inspirada en la típica casa japonesa. El abstractismo de Mondrian se sitúa pues en aquel sector del movimiento que tendía a determinarse como decoración arquitectónica: sus cuadros se convierten en elemento de apoyo de ritmos espaciales.

EL ARTE INFORMAL

El arte contemporáneo alcanzó con el abstractismo extraordinaria libertad y al mismo tiempo suprimió todo condicionamiento tanto en el plano de la temática como en el de las materias empleadas. Cualquier motivo, desde el más vulgar al más sublime, era digno de reproducirse, por lo que no hubo límites en lo referente a la técnica. Movimientos revolucionarios como el cubismo, el futurismo y el dadaísmo habían demostrado que también se podía hacer arte con una página de periódico o con chatarra; desde entonces apareció una progresiva competencia de invenciones en busca de la utilización de los materiales más diversos: de las telas de saco a las escorias de las fábricas, de los tornillos a los trastos más impensables; todo esto fue paralelo a la necesidad de ampliar lo más posible la gama de técnicas disponibles y es innegable que el fenómeno alcanzó a veces el carácter de investigación como única finalidad.

Sería erróneo juzgar al arte contemporáneo en función de su originalidad. Aunque en cierto momento histórico se puede decir que ésta coincidió con la fuerza de personalidad de los artistas y con la calidad de lo que producían, luego no se trató, en ciertos casos, más que de un recurso y la crítica no siempre estuvo predispuesta a distinguir los valores auténticos de los meramente publicitarios. Hay que reconocer además que el dadaísmo, el surrealismo y el abstractismo abrían al artista campos de exploración fascinantes, nuevos y en perfecta sincronía con nuestro siglo, por lo que no debe sorprender que, tras la huella de los pioneros, apareciese una pléyade de seguidores intentando ampliar el camino trazado. En el campo del arte abstracto, por ejemplo, que representaba la máxima libertad expresiva alcanzada, era fácil advertir cómo la parte más vasta de su producción estaba ligada, lo cual se observa en el propio Kandinsky, a un lenguaje geométrico y racional que reflejaba influencias cubistas y futuristas.

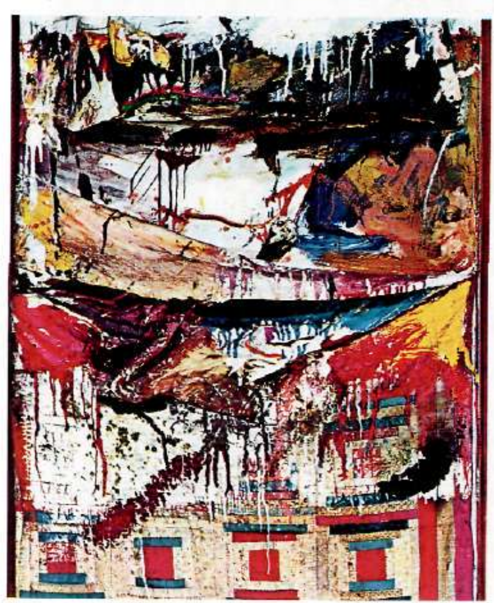
El siguiente paso era liberar a la pintura de todo residuo de condicionamientos geométricos, por lo que del seno del abstractismo nació el arte informal, que como la palabra indica prescindía de toda referencia a formas definidas; se basaba pictóricamente en la mera variación del color y escultóricamente en el movimiento de formas libres, ya no controladas geométricamente.

La pintura informal presupone una tradición sin prejuicios, libre e instintiva, fuera de casi toda construcción conceptual, por lo que es natural que el dibujo y el trazo asumieran en ella un valor generalmente decisivo. Es fácil pues acceder a la justificación de la pintura automática y a la misma elaboración del arte gestual, al que sin embargo se llega por distinto camino. Basta con considerar que si el arte no es, al menos según la intención del artista, representativo, lo único que puede distinguirlo y hacerlo válido es la presencia personal del creador, su estilo y su trazo, que son independientes, o parecen serlo, de toda referencia objetiva.

Era una conclusión a la que hacía siglos ya habían llegado los pintores chinos, con el inconveniente además de que su expresión incluía un alfabeto literario y por lo tanto una comunicación poética. Durante centurias China basó parte de su arte en la pura y sencilla *grafía* de sus pintores. No era una escritura automática, pero no dejaba de ser escritura. Para nuestros contemporáneos ésta se ha liberado de toda simbología semántica: ha permanecido sólo el automatismo del signo, una escritura que se compone en un orden totalmente abstracto y libre pero que puede ser rica en alusiones y sugerencias.

A veces, se trate de una escritura o de una seudoescritura, basta para definirla un simple



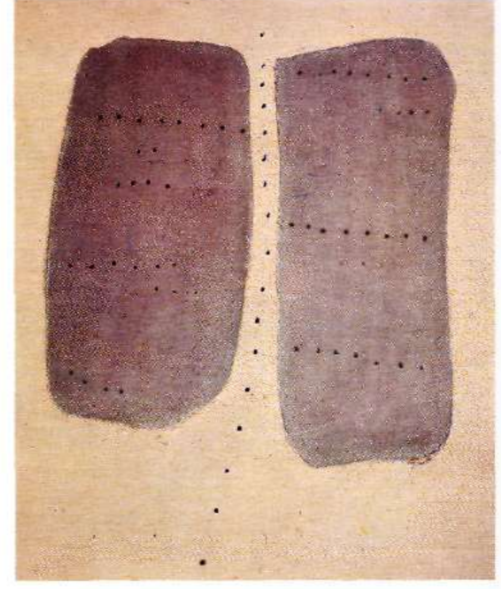




A la izquierda, arriba: Enrico Prampolini (1894-1956): Polimaterial, *fragmento (Birmingham, Estados Unidos, Colección Harry Lewis Winston). El pintor futurista incidió a menudo en la búsqueda de composiciones basadas en materiales diversos. Abajo: Robert Rauschenberg,* Bed, *detalle (Nueva York, Colección Leo Castelli). Realizada en 1955, es una expresión típica del arte informal. A la derecha: Kurt Schwitters,* Merzabau, *fragmento (Universidad de Newcastle on Tyne).*

trazo, como ocurre en Lucio Fontana; un trazo que equivale a un gesto: henos aquí ante un arte que llega al límite y renuncia incluso a su perduración, bastándole para expresarse un efímero momento. El arte se transforma así en una actitud personal, renunciando a ser objeto y acogiendo arduos problemas, como el de la propia naturaleza del hecho artístico, que no puede limitarse a un determinado tipo de comunicación. Es innegable que todo lo que el hombre realice expresando poderosamente su personalidad puede alcanzar valores estéticos y ser arte, pero para que esto suceda se precisa una concentración de valores que no es fácil obtener casual ni efímeramente. Por otra parte estos problemas plantean cuestiones que van más allá de los límites efectivos de la expresión artística que se está considerando. Hoy es cada vez más difícil diferenciar entre sí la pintura, la escultura, la arquitectura, etc.

¿Están en crisis las técnicas tradicionales? Más que de su crisis sería apropiado hablar de la introducción de técnicas nuevas. Algunas de ellas, como pintar o grabar sobre superficies, han existido siempre y su perfeccionamiento jamás ha excluido el regreso a los procedimientos originarios; en definitiva, la historia del hombre sobre la Tierra siempre es nueva y a la vez se repite a sí misma. La humanidad ha revolucionado su tecnología, pero jamás podrá renunciar a ciertas posibilidades elementales de expresión que son una conquista inalienable de su libertad creativa.

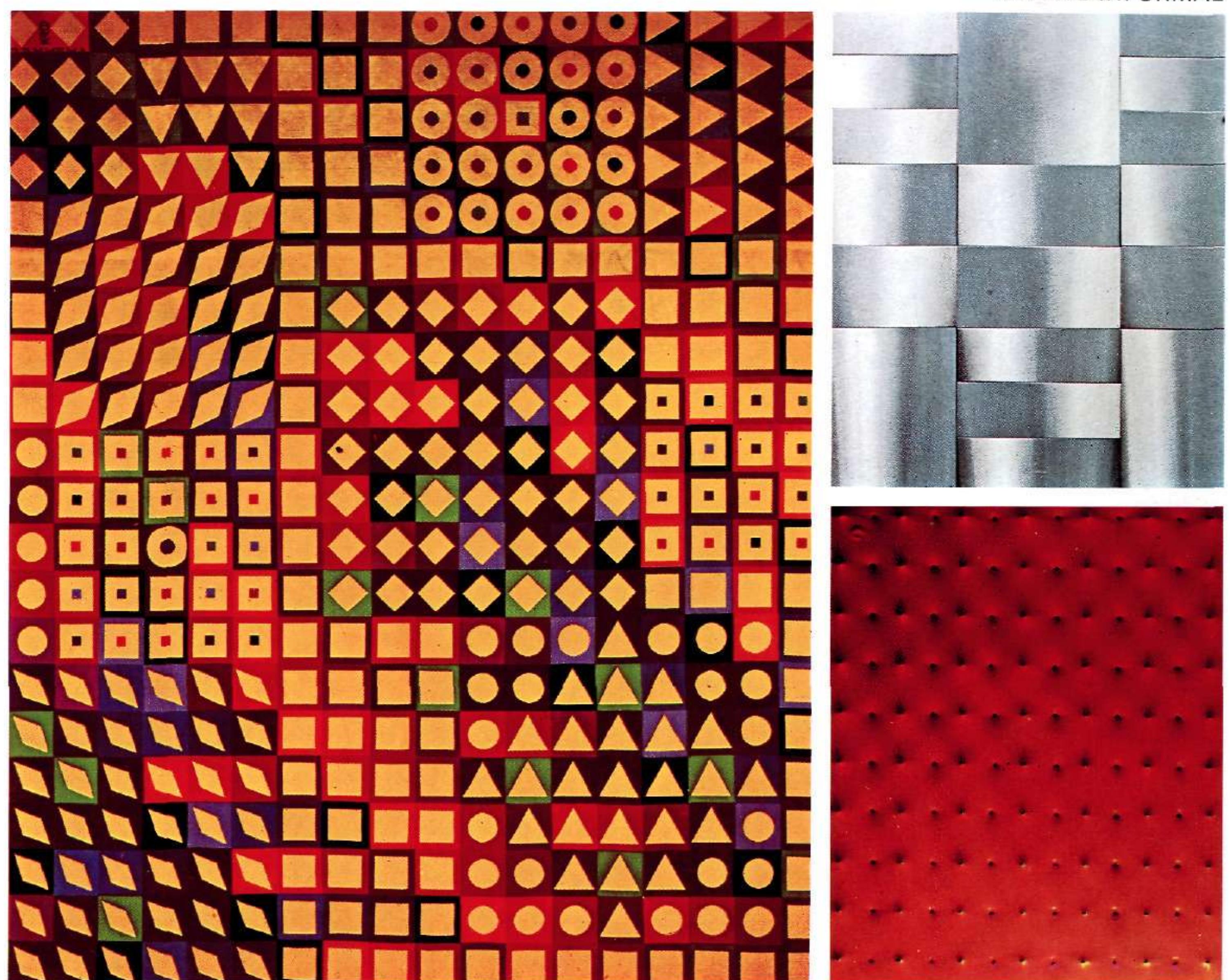




Entre las nuevas técnicas se deben mencionar la fotografía y el cine, pero se trata de aspectos que normalmente se consideran al margen de las artes figurativas en su definición más común, por lo que más bien se encuadran en el llamado arte cinético. Éste, como la palabra indica, intenta introducir el movimiento en las dimensiones tradicionalmente estáticas de la pintura o la escultura. Aunque no pueda enmarcarse con exactitud sólo en el arte abstracto, es sin embargo en éste donde se sitúa casi exclusivamente. Soluciones cinéticas aparecen también en los futuristas y los dadaístas, pero su mayor incremento se ha producido en el sector del abstractismo denominado arte visual.

Ya se ha mencionado cómo para Mondrian lo abstracto significaba renunciar a cualquier participación emotiva; su opinión se extendió a numerosos artistas. Simultáneamente, las teorías del arte visual conducían a considerar la obra de arte en sus aspectos puramente formales, por lo que no es de extrañar que el valor de la propia obra se basara en las formas. Sus practicantes, por lo tanto, buscaban exclusivamente el efecto óptico, prescindiendo de la preocupación sustancialmente moralista de Mondrian de que tales formas carecieran de contenido objetivo. Para ellos no existe este problema, pues consideran el arte como un fenómeno que afecta sólo a la visión, por lo que cualquier otra motivación está fuera de lugar y es superflua.

Wolfgang Schultze Wols (1913-1951). A la izquierda: Las vocales, *1950 (Colección Gretty Wols); forma parte de la corriente del arte informal que nació del abstractismo y se desarrolló tras la Segunda Guerra Mundial. El arte informal se libera de toda premisa e intenta traducir directamente los momentos y las emociones. A la derecha, arriba: Lucio Fontana (1899-1968);* Concepto espacial *(Milán, colección privada). Abajo: una composición de Giuseppe Capogrossi; las obras de este artista italiano aceptan todavía un juego geométrico.*

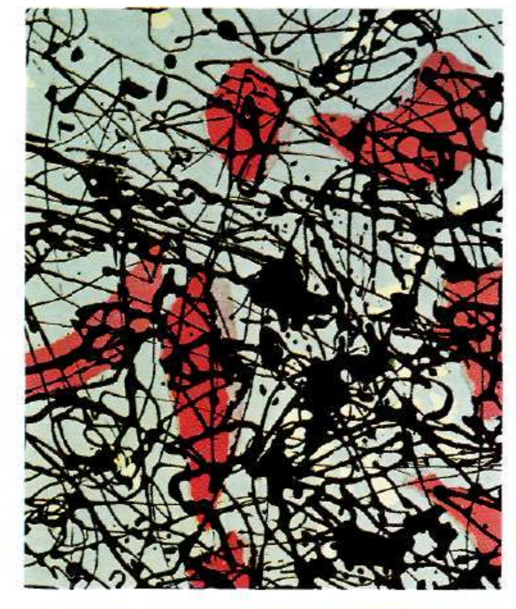


A la izquierda: Victor Vasarely (n. en 1908), típico ejemplo de arte óptico, llamado también op art *(de* optical art*). Se basa exclusivamente en los efectos visuales y, en oposición al arte informal, busca tales efectos científicamente y a través de las intervenciones en grupo, pretendiendo dejar en segundo plano el aspecto individual. A la derecha, arriba y abajo: otros ejemplos de arte óptico en Getullio Alviani y M. Colombo.*

Las experiencias visuales coincidieron con la prueba de nuevos materiales y técnicas, alcanzando resultados ópticos muy nítidos basados en luces y colores intensos y mediante formas bien definidas, pues sólo a través de éstas podían tales efectos asumir valores más incisivos y absolutos. Se recurre frecuentemente al uso de vidrio o de metales brillantes, así como a la aplicación de luces artificiales, por lo que no es difícil pasar, dado el carácter mecánico y preciso de los productos industriales, a formas en movimiento, o sea al arte cinético, bien recurriendo a los tenues movimientos del ambiente en que están colocadas, bien aplicando verdaderos aparatos mecánicos o eléctricos. En cualquier caso, a los efectos ópticos se han añadido en muchas ocasiones los sonoros, solución que ya habían propuesto los futuristas.

El arte visual es la antítesis, por su precisión y el empleo científico de medios técnicos, del arte informal, que por el contrario se basa en el instinto y la improvisación y, precisamente por su disciplina experimental, se relaciona con el diseño industrial, para el que puede representar una fuente de sugerencias.

El ritmo de la vida moderna ha impuesto la abolición de lo superfluo, que como ya se ha visto tratando la arquitectura era también antieconómico, y ha determinado una revisión de todos nuestros objetos de uso común, incluso los más tradicionales, para adaptarlos a las



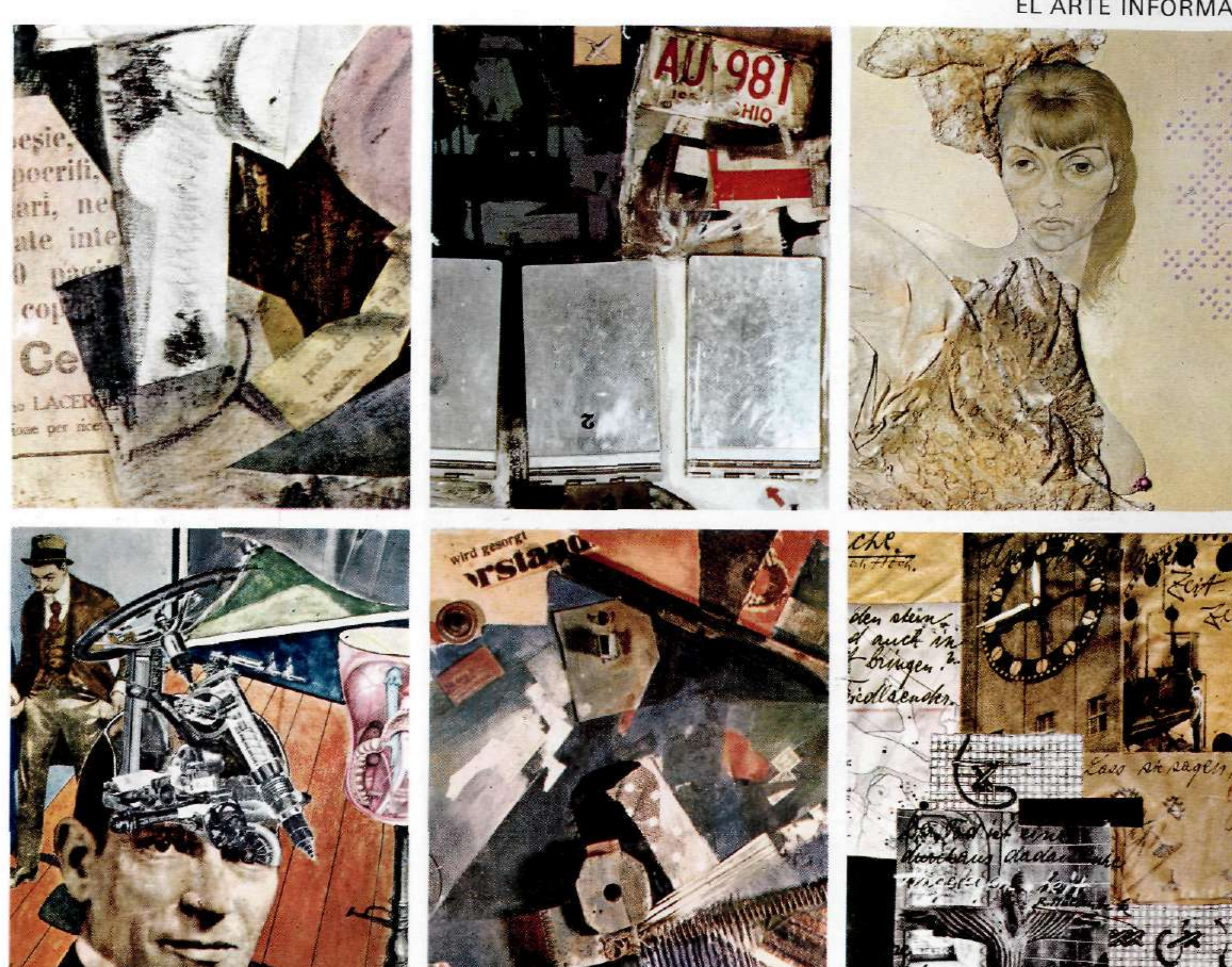


nuevas exigencias. El sector industrial ha absorbido una parte notable de las experiencias artísticas de nuestro tiempo, anticipando a veces soluciones que sólo más tarde serían logradas por los artistas propiamente dichos. Es cierto que al principio esta producción industrial fue muy pobre en el plano estético, pero tras los movimientos surgidos en Inglaterra y el nacimiento del modernismo, y luego del racionalismo arquitectónico y otras corrientes de vanguardia, las cosas han cambiado hasta el punto de que sería imposible un panorama total del arte contemporáneo sin tener en cuenta la producción industrial en todas las ramas donde se manifiesta.

Otra forma artística estrechamente vinculada al medio material con que se expresa es el llamado arte material, pero en este caso los medios no son las sofisticadas invenciones de la técnica, sino la materia bruta en su estado primitivo. Esta recuperación de auténticos valores, aun en las formas más comunes en la naturaleza —piedras, madera, metales e incluso, como hemos mencionado, escorias—, es uno de los aspectos característicos de la cultura de nuestro siglo, que procede de una necesidad de realidad y de rescate de lo primitivo como antídoto contra las costumbres establecidas y alienantes de la sociedad contemporánea.

Muchas veces la recuperación de estas materias, cuyo redescubrimiento adquire valores

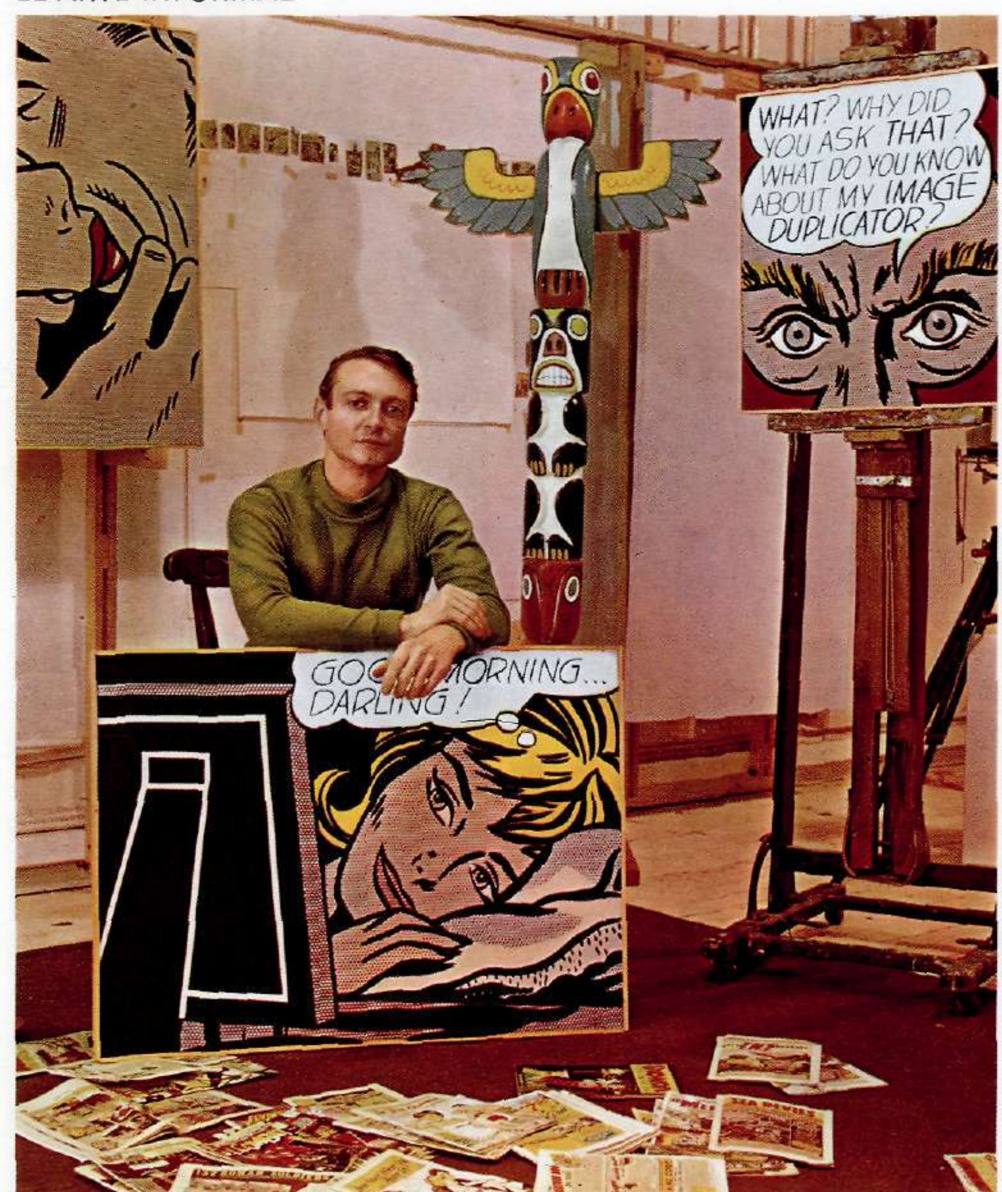
Jackson Pollock (1912-1956). A la izquierda, arriba: Número 15, *detalle (Pasadena, Los Angeles, County Museum of Art). Pollock es uno de los creadores de la Action Painting (Pintura de Acción), expresión del arte informal basada en la violencia del color y del dibujo. A la derecha:* Número 12 *(Nueva York, colección privada). A la izquierda, abajo: Willem de Kooning (n. en 1904),* Dos mujeres, *fragmento (Beverly Hills, Paul Kantor Gallery). De origen holandés, De Kooning es uno de los principales pintores de vanguardia americanos.*

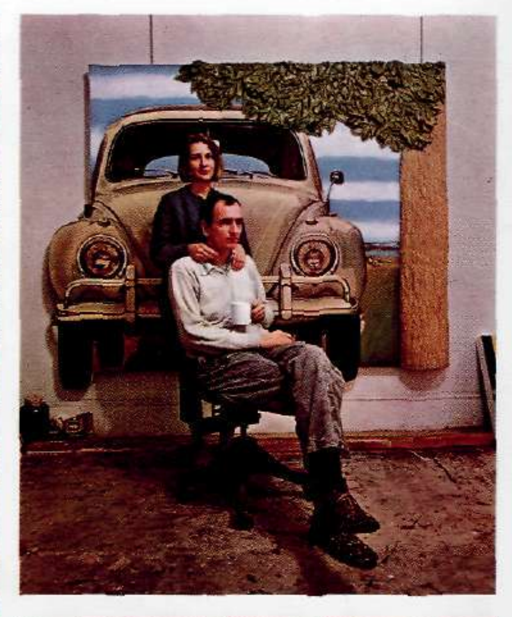


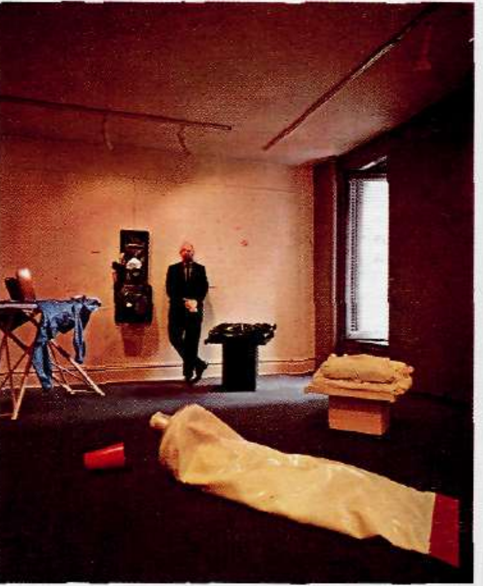
A la izquierda, arriba: Picasso, Purgante, *1914, detalle (París, Galería Jeanne Bucher). Abajo: Raoul Hausmann,* Retrato de Tatlin, *1920, detalle (Berlín, Heiligensee, Colección Hannah Höch). En el centro, arriba: R. Rauschenberg,* Mercado negro, *1961 (París, Galería Ileana Sonnabend). Abajo: K. Schwitters,* Construcción Merz *(Museo de Arte de Filadelfia). A la derecha, arriba: H. Bellmer,* Retrato de Unica Zürn, *1955 (París, Galería André-François Petit). Abajo: H. Höch,* Recuerdos de mi hogar, *1922 (Berlín, Heiligensee, Galería Nierendorf).*

simbólicos, posee un cariz sicológico; de ahí que pueda asociarse con el surrealismo, lo cual no es necesariamente cierto. Tal cosa sucede con la pintura de Dubuffet, uno de los más geniales creadores a este respecto, cuyo fondo material sólo es un pretexto para crear alegres fantasías muy similares, aunque expresadas con distintos medios, a las sutiles interpretaciones de Klee.

Hay muchos artistas para quienes las distinciones que hemos efectuado poseen un significado relativo y que proceden en su creación apropiándose libre e inteligentemente de cuanto los más diversos movimientos han puesto a su disposición. Prueba de ello es tal vez que el realismo ha reaparecido de un tiempo a esta parte como uno de los estímulos de la creación artística. No se trata de ese realismo socialista que aún perdura en la producción de la U.R.S.S., que aparte de su utilidad propagandística bien poco significa en el plano cultural (mucho más interesante y válido es sin embargo el expresionismo monumental de pintores mexicanos como Orozco y Siqueiros), sino del realismo irónico del Pop Art y el agresivo y provocativo de ciertos sectores de la cultura europea y americana inmersos en la denuncia social. Sin embargo, ni en un caso ni en otro se trata de un realismo en sí, sino de un recurso para provocar una más profunda reflexión crítica. La producción a veces agrandada y parcialmente deformada de objetos de uso normal, típica del pop art, provoca una actitud







mental distinta a la acostumbrada, una posición renovada, despreocupada y liberadora. Frente a los virtuosismos técnicos y conceptuales del arte de nuestro tiempo, el pop art cumple una función generalmente desmitificadora y ayuda a recuperar nuestro equilibrio integral.

Llegados a este punto, sería interesante intentar una previsión sobre el inmediato porvenir del arte, pero es prácticamente imposible. El futuro está ligado solamente en parte a ese pasado que aún intentamos acabar de conocer, por lo que queda a merced de lo imprevisible, y en ello todavía radica la libertad de nuestro destino humano. Conformémonos con haber demostrado la riqueza y la validez de la cultura de nuestro tiempo, de la cual somos protagonistas.

A la izquierda: el pintor de comics *R. Lichtenstein en su estudio. A la derecha, arriba: el pintor T. Wesselman con su esposa ante un* collage *de un automóvil y un árbol. Abajo: C. Oldenburg con algunos de sus objetos aumentados.*

ÍNDICE ANALÍTICO

Los números en redonda, se refieren al texto; en *cursiva,* a los pies de ilustraciones.

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

